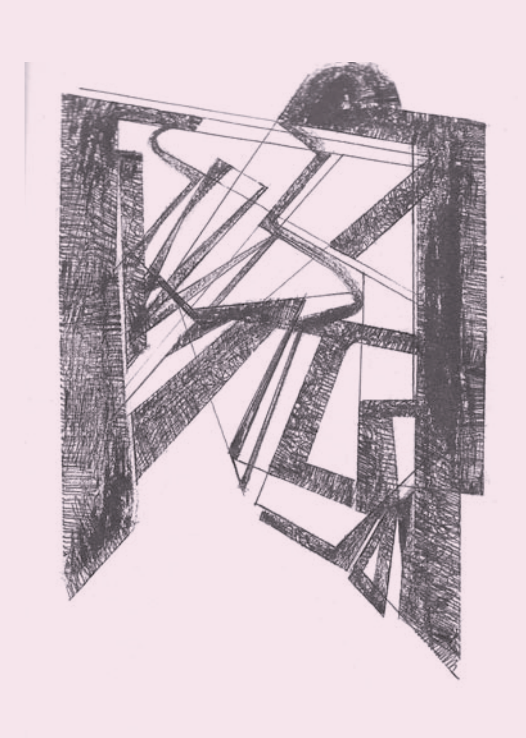
DIBUJAR, PROYECTAR (XXXII)

VIVIR, HACER ARTE (1)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-60

DIBUJAR, PROYECTAR (XXXII)

VIVIR, HACER ARTE (1)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-60

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (XXXII)
Vivir, hacer arte (1)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 338.01 / 5-34-60
ISBN-13: 978-84-9728-379-3
Depósito Legal: M-46486-2011

Dibujar, proyectar XXXII
Vivir, hacer arte (1)

1. La Gaya Ciencia F. Nietzsche (12-09-11)

VI

El barquero

La sabiduría del mundo
No permanezcas en la tierra baja,
no subas demasiado alto:
el mundo es más hermoso
visto desde mediana altura

XII

A un amigo de la luz

Si no quieres que tus ojos y tus sentidos se debiliten,
después de haber estado al sol, corre a la sombra.

XXV

Oración

Conozco el espíritu de muchos hombres
y no sé quién soy yo mis ojos están demasiado cerca de mí
y no soy yo lo que contemplan.
Me sería más útil a mí mismo
si estuvieran más lejos de mí.
¡No tan lejos, en verdad, como mi enemigo!
El amigo más íntimo está ya demasiado lejos.
A mitad de camino entre él y yo,
¿adivináis lo que deseo?

XXXIII

El solitario

Aborrezco tanto el seguir como el guiar
¿Obedecer? ¡No! ¿Y mandar? ¡Jamás!
Aquel que no es terrible para sí, no inspira terror a nadie,
y sólo el que inspira terror puede dirigir a los demás.
¡Yo aborrezco hasta el dirigirme a mí mismo!
Como los animales de los bosques y de los mares, me gusta perderme un momento,
acurrucarme a soñar en encantadores desiertos,
recordarme a mí mismo a lo lejos,
seducirme a mí mismo, caminar hacia mí mismo.

XXXIV

Séneca et hoc genus omne

Escriben y escriben sin cesar su insoportable
y sabia letanía,
como si lo importante fuera primum scribire
deinde philosophari.

LII

Escribir con los pies

Escribo con la mano,
mas el pie querría escribir también;
sólido, ligero, valiente, quiere
correr unas veces por los campos, otras sobre el papel.

LXII

Ecce-Homo

Sí, bien sé de dónde vengo.
Insaciable como la llama,
ardo para consumirme.
Lo que conservo se vuelve luz,
lo que desecho carbón:
pues ciertamente soy llama.

LV

El pintor realista

"¡Reflejo fiel de la Naturaleza, exacto!" ¿Cómo es posible?
¿Desde cuándo la Naturaleza se deja meter en un cuadro?
¡Infinita es la más mínima partícula del mundo!
—En resumidas cuentas, pinta el pintor lo que le agrada.
¿Y qué le agrada? Lo que sabe pintar.

2. "Desgarradura" Cioran

Tal vez sólo habría que publicar lo que brota en un primer momento, antes de saber de nosotros mismos adónde queremos llegar.

*

Sólo las obras inacabadas, por inacabables, nos incitan a divagar sobre la esencia del arte.

*

Lo que no puede traducirse en términos de mística no merece ser vivido.

*

Un libro tiene que hurgar en las heridas, incluso provocarlas. Un libro ha de ser un peligro.

*

Mis desalientos, mis trastornos, mi forzoso interés por la fisiología me llevaron muy pronto al desprecio de la especulación como tal. Y si en tantos años no he hecho ningún progreso en nada, al menos habré aprendido a fondo lo que es un cuerpo.

*

«El gusto por lo extraordinario es característico de la mediocridad (Diderot)»
… Y todavía nos extrañamos de que el Siglo de las Luces no haya entendido para nada a Shakespeare.

*

No escribimos porque tengamos algo que decir, sino porque tenemos ganas de decir algo.

*

¿Qué es el dolor? Una sensación que no quiere borrarse, una sensación ambiciosa.

*

Existir es un plagio.

*

No quisiera vivir en un mundo vaciado de sentimiento religioso. No pienso en la fe sino en esa vibración interior que, independientemente del tipo de creencia, nos proyecta en Dios, y algunas veces incluso más arriba.

*

La verdadera elegancia moral consiste en el arte de disfrazar las victorias de derrotas.

*

Existir es un fenómeno colosal... que no tiene ningún sentido. Así definiría yo la estupefacción en la que vivo día tras día.

*

Cristo, se ha dicho, no fue un sabio; prueba de ello, las palabras que pronunció con ocasión de la Última Cena: «Haced esto en memoria mía». Lo cierto es que el sabio no habla nunca en su propio nombre: el sabio es impersonal.
Puede ser. Pero resulta que Cristo no pretendió ser un sabio. Se creyó un dios, y eso exigía un lenguaje menos modesto, precisamente un lenguaje personal.

*

Según Orígenes, únicamente las · almas con inclinación al mal, las que tienen «las alas rotas», se revisten de cuerpo.

En otros términos: sin un apetito funesto no hay encarnación ni historia. Es ésta una evidencia aterradora que se hace tolerable en cuanto la envolvemos con el más mínimo aparato teológico.

*

Cualquier acto de valor es obra de un desequilibrado. Los animales, normales por definición, siempre son cobardes, excepto cuando se saben más fuertes, lo cual es una pura cobardía.

*

Quien habla el lenguaje de la utopía me resulta más extraño que un reptil de otra era.

*

Entendí que envejecía cuando empecé a notar que la palabra Destrucción perdía poder, que ya no me producía aquel escalofrío de triunfo y de plenitud, cercano a la oración, a una oración agresiva...

*

Enviar un libro a alguien es cometer una agresión, es un allanamiento de morada. Es usurpar su soledad; lo más sagrado que tiene, es obligarle a renunciar a sí mismo para pensar en los pensamientos de otro.

*

«Ni este mundo, ni el otro, ni la felicidad son para el ser entregado a la duda.».
Este punto de la Gita es mi sentencia de muerte.

*

Una vez que hemos comprendido; lo mejor sería morir enseguida. ¿Qué es comprender? Lo verdaderamente entendido no se deja expresar de modo alguno, y no puede transmitirse a nadie, ni siquiera a uno mismo, de manera que morimos ignorando la naturaleza exacta de nuestro propio secreto.

*

Concebir sólo las cosas que nos complacería rumiar en una tumba.

3. "Teoría y juego del duende" Federico García Lorca (Fragmentos)

Conferencias: http://www.tinet.cat/~picl/libros/glorca/gl001202.htm

El que está en la piel de toro extendida entre los Júcar, Guadalete, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata), oye decir con medida frecuencia: "Esto tiene mucho duende". Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: "Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfaras nunca, porque tú no tienes duende".

*

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies". Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.

Este "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" es, en suma, el espíritu de la sierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio.

Así, pues, no quiero que nadie confunda al duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero, con un sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en Nuremberg, ni con el diablo católico, destructor y poco inteligente, que se disfraza de perra para entrar en los conventos, ni con el mono parlante que lleva el truchimán de Cervantes, en la comedia de los celos y las selvas de Andalucía.

No. El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salió por los canales para oír cantar a los marineros borrachos.

Todo hombre, todo artista llamará Nietzsche, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esa distinción fundamental para la raíz de la obra.

El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, y previene como San Gabriel.

El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza. El ángel del camino de Damasco y el que entró por las rendijas del balconcillo de Asís, o el que sigue los pasos de Enrique Susson, ordena y no hay modo de oponerse a sus luces, porque agita sus alas de acero en el ambiente del predestinado.

La musa dicta, y, en algunas ocasiones, sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuve que ponerle medio corazón de mármol. Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda. Como en el caso de Apollinaire, gran poeta destruido por la horrible musa con que lo pintó el divino angélico Rousseau. La musa despierta la inteligencia, trae paisaje de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque imita demasiado, porque eleva al poeta en un bono de agudas aristas y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que hay en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón.

Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas). Pan de oro o pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre.

Y rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la fragancia de violetas que exhale la poesía del siglo XVIII y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa enferma de límites.

La verdadera lucha es con el duende.

Se saben los caminos para buscar a Dios, desde el modo bárbaro del eremita al modo sutil del místico. Con una torre como Santa Teresa, o con tres caminos como San Juan de la Cruz. Y aunque tengamos que clamar con voz de Isaías: "Verdaderamente tú eres Dios escondido", al fin y al cabo Dios manda al que lo busca sus primeras espinas de fuego.

Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún; o que desnuda a Mosén Cinto Verdaguer con el frío de los Pirineos, o lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de Ocaña, o viste con un traje verde de saltimbanqui el cuerpo delicado de Rimbaud, o pone ojos de pez muerto al conde Lautréamont en la madrugada del boulevard.

Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberlo, como os engañan todos los días autores o pintores o modistas literarios sin duende; pero basta fijarse un poco, y no dejarse llevar por la indiferencia, para descubrir la trampa y hacerle huir con su burdo artificio.

*

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.

*

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.

*

Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa; y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en

todos tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte.

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles.

*

Con idea, con sonido o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales.

*

Hemos dicho que el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.

*

Pero imposible repetirse nunca, esto es muy interesante de subrayar. El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca.

*

Cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen raíces en un punto de donde manan los sonidos negros de Manuel Torres, materia última y fondo común incontrolable y estremecido de leño, son, tela y vocablo.

*

El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados: un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.

4. “El Personaje y la Persona” Paul Tournier (1955)

p. 64, Nosotros somos muchos personajes a la vez... Todas las verdades eternas de la mitología, todas las imágenes universales de la poesía están inscritas en el alma de todos. Son formas tradicionales... es la condición misma de la poesía. La emoción que nos provoca es el encuentro entre la imagen que evoca el poeta y aquélla que dormita en nosotros y se despierta con su contacto. El arte en su totalidad, por personal que parezca o intente parecer, es esencialmente comunión, lazo entre personas, realidad suprapersonal, interpersonal.

p. 65, el caso del artista de vanguardia: por su genio choca con convenciones de su tiempo y permanece, por este mismo hecho, en el anonimato, pero contribuye a fijar nuevas convenciones. Lo consigue porque su espíritu no es tan original como parecía y despierta en el alma humana resonancias comunes. Si pudiera ser totalmente personal, permanecería absolutamente solo y no sería un artista ... me sorprende que la mayoría de la gente se declare 'desconcertada' cada vez que encuentra una forma de expresión no habitual y tome inmediatamente una actitud combativo, como si debieran defender su propio personaje contra este personaje insólito. Esto contribuye a esquematizarlos y a fijarlos en sus formas tradicionales. Si, al contrario, experimentáramos placer al descubrir y comprender aquello que desconocemos aún, cada encuentro se convertiría en un medio de enriquecimiento. Así, al intentar despojamos de toda cobertura social, tenderíamos a convertimos en individuos, no en personas. La noción de persona está ligada a la de comunidad humana, a una solidaridad espiritual, a un patrimonio común, y de algún modo a una forma convencional de expresión que comparte las características del personaje. En el encuentro del otro, nosotros buscamos el contacto personal, su condición es una cierta inteligibilidad mutua de nuestros medios de expresión que pertenece al orden del personaje.

p. 83, Los automatismos son, en efecto, servidores necesarios de la vida. Si mi conciencia creadora debiera ocuparse, a cada instante, del funcionamiento de cada una de mis células, de cada uno de

mis órganos, no estaría disponible para escribir estas líneas. Los automatismos son una economía de conciencia. Nuestros órganos funcionan mejor cuando confiamos en su automatismo que cuando nos ocupamos de ellos. Pero el automatismo es también el sepulcro de la vida. Cuando decimos que alguien es extremadamente vital, personal, entendemos que está lleno de imaginación creadora, de fantasía inesperada y hallazgos imprevistos. Es todo lo contrario del automatismo, yesos vidas rutinarias que habíamos evocado desde el comienzo de este libro aparecen como muertas, mucho antes que la muerte fisiológica, mucho antes que se detengan los mecanismos del cuerpo y del espíritu que sobreviven en él. Aquello que constituye la riqueza del niño es que aún no ha padecido, tanto como el adulto, el molde inexorable de los automatismos. Su espontaneidad es contagiosa: con su contacto nos sentimos más libres, como si la vestimenta demasiado estrecha que nos sofoca se aflojara. Mientras que cuando un hombre se anquilosa en un sistema rígido de pensamiento y hábitos, sentimos que envejece prematuramente y que la vida se apaga en él. Repite indefinidamente los mismos gestos, las mismas fórmulas, siempre podemos prever sus reacciones; no es más que un animal bien amaestrado... si de modo repentino e inesperado surge desinteresada mente el amor hacia un ser hostil, sustituyendo la respuesta natural agresiva e inspirando perdón, asistimos a un acto creador, acto verdaderamente libre, acto no determinado. Una explosión de vida, la elección firme de una orientación nueva que rompe la cadena de reacciones naturales. Esa acción verdaderamente espontánea, creadora, es solitaria, extraordinaria, imprevisible, y por consiguiente no puede ser estudiada científicamente. Es una manifestación de la persona que trastorna al personaje. Y, sin embargo, va a convertirse a su vez en fuente de una nueva manera de reaccionar en determinadas circunstancias; en fuente nueva de automatismos que serán accesibles al examen objetivo de la psicología. Ellos son el testimonio de una fuerza emergente, del mismo modo que al divisar una fila de vagones en el horizonte estamos seguros de la presencia de una locomotora, sin haberla visto. Es la imagen de dos aspectos inseparables de la vida: una fuerza invisible y una secuela de automatismos visibles que arrastra detrás. Pero la fila de vagones ha dejado de ser vida en su esencia, persona, y no es más que una cosa pasiva, muerta. Este nuevo modo de reaccionar del que hemos hablado, estos nuevos automatismos suscitados por una experiencia espiritual viva, pierden su significación profunda a medida que se repiten y se convierten en hábito, en personaje. Nacidos de una explosión caen en una rutina mortal, si no hay nuevas experiencias auténticas que los rejuvenezcan. Ocurre lo mismo con la vida orgánica, la vida es creación y muerte: creación en su existencia íntima y escondida muerte en sus manifestaciones aparentes.

p. 85, La vida está hecha de la muerte de cada una de nuestras células. Sólo vivimos porque ocurren esos fenómenos de muerte físicos y mentales. En la monotonía de los mecanismos aparentes, la vida resurge sin pausa, en las profundidades secretas del ser, como si explosiones intermitentes destruyeran el círculo de los automatismos que ella misma ha construido. Asimismo la persona transfigura el orden fijo del personaje y le imprime un nuevo aspecto.

p. 86, La vida es movimiento, ruptura de la línea fijada, inestabilidad. El ser completamente estable no es más que un autómata, un muerto, una cosa, un c10n de alguien que alguna vez hizo lo que él, pero por gusto. Reencontramos la noción de margen de fluctuaciones.

p. 114, el lenguaje clásico de la imagen y del mito apunta directamente a la persona, en oposición al lenguaje explícito de la ciencia y de la dialéctica intelectual del mundo moderno. Ese es también el lenguaje de la Biblia, de las parábolas de Jesús, que el racionalismo comprende con dificultad; de la Palabra de Dios que reclama de nosotros una toma de posición personal y no una discusión. Es también el lenguaje del alma humana cuando se despoja del intelectualismo al que está habituada, reencontrando su frescura. Es el lenguaje de nuestros sueños. Durante mis entrevistas me asombra la transformación insensible del estilo de las frases cuando se establece un contacto personal y profundo. Las imágenes aparecen espontáneamente, hablamos en parábolas y nuestra comprensión es mucho mayor así que con un tono intelectual y didáctico. La anécdota ocupa el centro de la entrevista, del mismo modo que la Biblia o la Ilíada y la Odisea son anecdóticas. Pero la anécdota es más que un relato para convertirse en una experiencia, una verdad personal. La Grecia clásica es una civilización de la persona. Los mitos y la poesía, la música y el estadio contribuían a una formación de la persona mucho más profunda y armoniosa que la escuela moderna, acumulación fría de conocimientos intelectuales.

5. ***"Sin razón"*** **Amador Vega**

Revista Matador, "La Belleza", número 12-K, 2007

"Cumplir sin saber por qué, he ahí el Tao." El pensamiento de Zhuang Zi parece afirmar la necesidad de llevar a cabo los hechos con una rara libertad, que no procede de la cadena de los acontecimientos ni de las reflexiones. El cumplimiento de los hechos no es el resultado de una decisión. Pues ésta supone siempre hacer distinciones entre lo justo y lo injusto, lo bueno y lo malo... Para el maestro chino, tener que distinguir es ya un síntoma de decadencia de la sabiduría, del Tao, de la vía por la cual cursa la virtud. Hay un canto a la acción que se realiza: "Es al caminar que el camino queda trazado. Pero la ausencia de decisión no comporta indecisión o duda. Al lector actual de estos textos le parece que en ellos se respira algo así como confianza. No se trata sólo de un sentimiento, más bien es un estado, sí, un estado de confianza en el hecho de que todo cuanto acontece alcanza su pleno sentido en su realización. Ni antes ni después. No se dan unos pasos previos para dar el gran paso, como tampoco queda ninguno por dar una vez los hechos se cumplen sin porqué. Tal estado de indistinción adviene con su propio porqué, con su propia libertad. Que adviene quiere decir que acontece en el mismo momento en el cual los hechos adquieren la cualidad de hechos reales.

De la plenitud de los hechos, es decir, de su disposición para ser reales, nos llega su belleza. Es suya sólo en la medida en que se hace cargo de la realidad. Y entonces la belleza viene a ser su posibilidad siempre realizada. La belleza de los hechos, asimismo, infunde su gracia al crear un espacio de apertura infinita. El espacio que se crea en torno a los hechos cumplidos libremente se abre invisible a la mirada que busca hacerse con la belleza de las cosas. Pero la belleza sólo se hace visible a través de la invisibilidad del mundo. En su travesía por la apertura invisible, la belleza se desprende de cuanto es bello con causa, de cuanto es bello por principio y de cuanto es bello en el tiempo. La belleza no nace de la saturación de los motivos bellos, ni tan siquiera de la percepción estética de los hechos, pues los hechos libres no están sujetos a principios. O mejor cabría decir que su principio es anárquico.

La reflexión acerca de una pretendida ausencia de principio, por ejemplo, para la belleza se hace urgente si queremos obtener alguna claridad de esa apertura infinita que lo invisible vierte sobre lo visible.

La rosa es sin porqué. Florece porque florece.
A ella misma, no presta atención. No pregunta si se la mira.

Los famosos versos de Angelus Silesius irrumpen en nuestra reflexión acerca de la belleza con una libertad magistral. Aquí la ausencia de principio o de razón de las cosas aparece como un estado de despreocupación muy próximo a aquel de indiferencia del pensamiento de Zhuang Zi. Ausencia de preocupación por lo propio, por sí misma. La belleza de la rosa no reside en su apariencia bella, sino en el mero hecho de ser sin porqué. Ausencia de razón de ser. Y sin una tal razón ¿por qué habría de prestar atención a sí misma? Es el hecho mismo de florecer, indistinto a la mirada que pueda disfrutar de su belleza, lo que la hace no parecer sino ser bella. El ser bella no alude a una cualidad, es decir, lo bello en ella no es un modo de ser más, sino que le es esencial. Pero acerca dé esa esencialidad hay que decir todavía algunas cosas. Pues el modo de ser de la rosa, que hemos dicho constituye su belleza, es sin porqué. Se trata de un modo verdaderamente raro; carece de razón de ser de talo tal modo: "florece porque florece", toda ella es dinámica en su florecer. Lo que la hace libre en su belleza, lo que la hace bella es su libertad de florecer. No tiene razón ni objeto. O quizás habría que decir: no tiene sujeto ni objeto. No tiene sujeto la rosa, pues a nada está sujeta, ni a su belleza ni a su florecer. En ella la belleza y la floración son el verbo, ni el sustantivo ni el adjetivo. No hay sujeto de atención y, por tanto, ni auto-contemplación de la belleza ni juicio sobre sí misma. Un tal juicio sería estético, estaría sujeto a principios y razones en virtud de las cuales algo es bello o no lo es. No hay un sí mismo, no hay voluntad de florecer para ser bella. La rosa, en tanto que sujeto, no pregunta por ella; podríamos decir que no tiene conciencia de sí. Su florecer no genera una actividad reflexiva. Pero tampoco tendría sentido decir que su belleza está en sí misma; no hay un sí mismo de la rosa, pues no se interesa ni por lo exterior ni por lo interior: no hay mundo de la rosa. Y sin embargo florece.

Un maestro anterior a Angelus Silesius dice algo parecido a propósito de la vida: "Quien durante mil años preguntara a la vida: 'por qué vives', si pudiera responder no diría otra cosa que 'vivo porque vivo'. Esto es así porque la vida vive de su propio fondo y brota de lo suyo; por eso vive sin porqué, porque vive de sí misma". Es el Maestro Eckhart quien con este texto añade algo más de comprensión sobre los versos anteriores. En efecto, aquí se dice que la vida "vive de sí misma". El sí

mismo aquí se presenta como un fondo desde el que brota la vida o florece la rosa. Es un fondo que no tiene fondo, dice Eckhart en otros lugares. Es un fondo del cual brota incesante la vida. Quizás la belleza pueda entenderse como ese movimiento incesante, indistinto y gratuito. Tanto si hay espectador como si no lo hay, la vida seguiría fluyendo, del mismo modo a como la rosa florece aun en ausencia de quien juzgue la belleza de sus formas o de su mismo movimiento. La belleza está ahí, independientemente de nuestra mirada e incluso de su propia mirada. La belleza se da en el acto libre y espontáneo ajeno a toda mirada. Lo cual no quiere decir que la belleza no sea modelo de una acción bella. Tan sólo se dice que no es objeto de consumo, que no es algo útil. Su belleza consiste en su inutilidad. A partir de todo esto quizás podamos decir que la acción bella, fruto de un fondo libre, sigue generando belleza. La generación es la dinámica de la belleza que brota y florece continuamente, indiferente a la bondad o maldad de los hombres, indiferente a su cuidado.

La belleza se presenta entonces como acción. No se trata ya de algo bello. No es adjetivo de nada, es pura dinámica, sólo movimiento continúo sin distinción en el tiempo. No es que la belleza sea activa, ella misma es acción. La gratuidad de la acción no hace a la belleza moralmente buena. Ya hemos dicho que no es adjetivo de nada. Según un sistema de pensamiento anterior al nuestro, la belleza era buena y era verdadera, de la misma manera que la verdad era buena y bella y la bondad bella y verdadera. En tal caso se daba una convertibilidad entre sujeto y predicado. Pero en la modernidad la belleza parece haber quedado huérfana de la estructura trascendental que compartía junto a la verdad y la bondad. En tal caso se hace necesario proceder a su descripción desde su estado caído, en su actividad en el mundo de lo sensible, por lo cual se asocia de forma inmediata al campo de la estética. Pero lo estético no da cuenta plenamente de la belleza, sólo puede establecer una criteriología mediante la que obtenemos datos de la belleza adjetivada, es decir, en sus modos de ser en el mundo, en la materia o en los cuerpos. De ahí que, en ocasiones, la belleza se presente inesperadamente en acciones alejadas de la bondad y la verdad. En tales casos podríamos pensar que la belleza ha perdido su gratuidad y libertad y se muestra degradada. ¿Deberíamos, entonces, hablar de un exilio de la belleza en el campo del mal y lo horrible? La fragmentación de la estructura trascendental, en virtud de la cual la belleza era buena y verdadera, no invalida, con todo, la acción misma. "La rosa florece porque florece", ella cumple con el hecho de la floración sin saber por qué, diría Zhuang Zi. Cumple más allá de nuestros gustos o juicios, inmutable al paso de las nubes. Se trata del cumplimiento, como cuando Antígona entierra a su hermano en contra de las leyes del país. Su acción es bella en sí misma y su cumplimiento conlleva sacrificio, el suyo propio. No hay posibilidad de decidir de modo distinto. No hay decisión resultado de la reflexión o con la mirada puesta en un fin. En su acto, acción y belleza comparten el mismo ser. Se añade a todo ello la experiencia del sacrificio del sujeto. Ya veíamos cómo en los versos de Silesius la rosa florecía sin atender a nada, y mucho menos a sí misma. Quizás podríamos decir que la belleza necesitó, en la modernidad, del sacrificio de la bondad y la verdad. Con ello, ella habría asumido en su propia acción a ambas, de modo que nadie pudiera verlas como principios separados. ¿Podríamos decir lo mismo de la bondad y la verdad? ¿Que ellas hubieran asumido a la belleza? Quizás sí. En nuestro caso, el de la belleza, parece que ha renunciado a sí misma para mostrarse verdadera y buena. Pero veamos algún ejemplo cercano en el tiempo.

Nada podía disgustar más a Mark Rothko de las críticas a sus cuadros que el hecho de que los consideraran estéticamente bellos, por ejemplo, a causa del efecto cromático que ejercían sobre el observador. Y no porque al artista le pareciera que la belleza ya no tiene lugar en un mundo horrible. Lo que aquí entra en conflicto con el artista no es la belleza, sino la limitación de lo bello a la experiencia meramente sensible. Rothko esperaba algo más de quien se acercara a sus cuadros de gran formato, como los que realizó para la universidad de Harvard o como los enormes lienzos de la Rothko Chapel en Houston. El artista buscaba eliminar toda mediación entre él, la obra y el espectador. Sus cuadros se exponían como muros de contemplación. De hecho, Rothko se había inspirado, entre otros, en los frescos de Fra Angelico en el convento de San Marcos en Florencia. Ahí, las pinturas, que representaban escenas de la pasión de Cristo directamente sobre el muro, servían de motivo de meditación a los monjes en sus celdas. Rothko acabó por eliminar de su pintura a la figura humana porque ya no le servía a sus propósitos. La etapa de las Dark Paintings se encara a un proceso de verdad durante el cual el artista va prescindiendo de toda figura, de modo que lo que podríamos llamar una "imagen sin imagen" descubriera la imagen interior del contemplador. Es evidente la belleza que se desprende de la obra del artista americano. Pero dicha belleza cobra más y más fuerza a medida que observamos, frente a los cuadros, cómo de su fondo indistinto brota continuamente un estado de gratuidad que puede conducir al de una inmensa libertad. Claro está, todo sentimiento es producto de una mirada subjetiva, pero la creación de los grandes paneles de Rothko está encaminada a hacer desaparecer todo elemento individual en la contemplación. Lo que el artista crea no es un espacio para el ensimismamiento, sino unos grandes desiertos, noches oscuras, en las que se penetra para perderlo todo y ganarlo también todo. La emoción sensible es un primer paso conducente al estado de no diferenciación en el sujeto que observa, de modo que todo

cuanto lleva encima caiga en aquel momento. La desnudez personal se confronta con la desnudez de las pinturas oscuras para que haya una comunicación sin mediación, tal como quería el artista.

¿Con qué motivo el artista quiere evitar cualquier mediación entre la obra de arte, el artista y el público? Una pintura como la de Rothko, en la línea más radical de la abstracción en el siglo XX, se sitúa sobre las bases de la negación de la imagen con objeto de evitar toda tentación de idolatría. El lenguaje de la negatividad, del cual el arte abstracto es un ejemplo manifiesto, actúa como un ejercicio ascético sobre los principios. La negatividad, la continua negación de cualquier representación que se atribuya la identidad del modelo originario, pretende evitar la creación de ídolos ya sea en el pensamiento, al modo de conceptos, como en la exterioridad sensible al modo de objetos de culto. Se trata de un camino purificador y, en cualquier caso, reformador, del que la historia de la cultura occidental está llena de ejemplos. Pero todo movimiento de reforma lleva consigo el abuso de la ascesis, de modo que suele perderse el equilibrio, o la distancia, entre el modelo y la copia, o entre lenguaje e imagen. El exceso de representación tiene su paralelo en el exceso de purificación.

Respecto de la belleza podemos decir algo similar. No hay mayor intensidad de belleza en el original que en la copia. La belleza se da en el intersticio, en el espacio medio en el que se sitúa el observador. Él es el receptor de la belleza, aun cuando él no es la belleza, y él es el transmisor de la belleza siempre que no pretenda consumirla. De este modo, la belleza sigue siendo para nosotros movimiento insito en la acción, en la dinámica entre la obra de arte, el artista y el observador. La belleza se da, ya no es en un sentido sustancial, en la acción que motiva el acercamiento a la obra de arte. Y la acción del artista, ya ausente, sigue siendo bella, pues ha permitido la comunicación entre la obra y el que la contempla. Los cuadros, en este caso los de Rothko, no son soportes de la belleza, sino vehículos a través de los cuales vemos cómo brota y florece constante la rosa.

Ciertamente, hay un tiempo para la floración, pero en los versos de Silesius es un tiempo que ha de entenderse desde la duración. Dado que se han eliminado principio y fin, causa y efecto, como modelos de comprensión de estos versos, nos vemos llevados a pensar el tiempo como duración. Con ello no se pretende detener el tiempo para captar el momento de máxima floración, ni alargar el instante de máximo placer estético. Ya hemos dicho que la rosa actúa sin porqué. La duración en el tiempo no supone un escapismo de los estados contingentes de la naturaleza. La duración ni alarga ni acorta el paso del tiempo. Más bien diríamos que la duración es el presente de todo tiempo que pasa, de manera que a través de ella podemos estar presentes en el continuo acto de la floración y del surgimiento.

Hay aquí, probablemente, una crítica naciente a una hermenéutica del sentido a favor de lo que se ha llamado una hermenéutica de la emergencia. Un ejemplo plástico de todo ello podrían ser las acciones del artista americano BiII Viola (Emergence, 2002). El espectador ha de participar del tiempo que nos propone el artista y así hacerse con toda la carga emocional de la acción dramática que se escenifica. En otras de sus obras, el artista nos propone una serie de rostros que pasan de la risa al llanto (Passions) en un rico despliegue de gestos. Ninguna expresión es más bella que la otra, tanto la tristeza profunda que se desprende de aquellos rostros como la alegría más explosiva nos parecen igualmente bellas. La belleza consiste en captar aquí el momento de su emergencia, su explosión, su nacimiento, su floración. La duración de la imagen en la pantalla, mediante un movimiento muy lento, no traiciona la realidad del tiempo que pasa. El espectador acompaña a los actores en la escena al tener que esperar el cumplimiento de los hechos que tienen lugar. Aquí la realidad es lo que se realiza y no algo exterior que se propone como modelo de repetición o copia. En las habitaciones oscuras, en las que el público penetra para estar presente en las acciones de Viola, el tiempo vulgar queda en suspensión, aquel tiempo que no nos permite atender a la floración en tanto que acto pleno. La atención que aparece ahora nada tiene que ver, sin embargo, con la atención de la que no participa la rosa. Pero sí se requiere atención por parte del espectador, ya que él es quien debe hacerse uno con la rosa. La atención está dirigida no a sí mismo, sino a otro: la rosa como ejemplo de vida bella. Se propone, en dichos espacios oscuros, un recogimiento de los sentidos corporales, de todo cuanto sólo capta el transcurso vulgar de las cosas.

El brotar de la rosa llama ahora de nuevo nuestra atención porque no se dirige a los sentidos del cuerpo, sino a los del espíritu, pues sólo ellos pueden ver el simple florecer continuo y sin degradación. El tiempo de la rosa, el tiempo de la belleza, es el tiempo que dura su brotar: siempre brota. Es una apertura infinita de la que sólo podemos tener percepción si hacemos el esfuerzo de la atención del espíritu. Pero aquí el espíritu no es una sustancia opuesta a la materia o al cuerpo. El espíritu es el grado más alto que alcanza lo sensible, su límite invisible, más allá del cual los sentidos del cuerpo no alcanzan. Este límite que envuelve a lo visible es su máxima posibilidad y llegado allí deja caer todo cuanto es y lo pone a disposición del espíritu. Hay una entrega gratuita de toda su expresión sensible. Allí, en los límites de su percepción, lo sensible se hace inteligible o espiritual y

retorna sobre el mundo de las apariencias, pero viendo ya en su lugar presencias que emergen en un presente eterno. El espíritu es, pues, la disposición de lo sensible, su mera acción. En este espacio ya no hay posibilidad de ídolos ni fantasmas, pues lo sensible no se ha enquistado como sensible. Una percepción estética de la belleza que no creara disposiciones de este tipo tampoco quedaría satisfecha en su acercamiento a los objetos de observación. Y es que de nuevo aquí la belleza sería objeto de contemplación estética.

Contemplación estética de la belleza: he ahí un contrasentido. O quizás desde una perspectiva hermenéutica, en la que el sentido fuese el único horizonte de comprensión, esto sería posible. Pero si quisiéramos, sin renunciar al sentido, abrirnos a lo que lo hace surgir, entonces estaríamos dispuestos a aceptar que la contemplación busca su objeto en la acción y no en la reflexión entendida como atención de sí mismo. La contemplación de cuanto se realiza en la acción nos devuelve a nuestro pensamiento sobre la duración. Uno se imagina a san Juan de la Cruz durante las noches estrelladas de Castilla, cuando salía a contemplar los cielos con sus novicios. La noche ha sido un motivo constante de la tradición espiritual de Occidente. Más que una metafísica de la luz, propia de las culturas de Oriente, los poetas europeos se esforzaron por hacer de la noche el símbolo más pleno de su experiencia vital. Pero la noche no es objeto de contemplación, ella es el lugar y el tiempo de la contemplación o, si queremos, de la meditación que lleva a la contemplación de los misterios. La noche es el vehículo del alma; el paso necesario, doloroso, pero también iluminado. La belleza de la noche se debe a que en ella acontece la mayor apertura del espíritu. Todo contribuye a ello: la quietud, el silencio, la detención del movimiento, la desaparición de la espesura del mundo, la transparencia: en una palabra, la floración del espíritu en su máxima apertura, en su máxima belleza, es decir, en su capacidad de dar nacimiento en la continuidad a toda acción inútil y por eso mismo de máxima eficacia.

La belleza brota. Y de su brotar nace la acción de quien actúa sin porqué. No sólo es bella la acción, sino también quien en la acción se entrega a la espontaneidad de ésta en un único gesto, cuyo trazo dura y dura porque todo él es emergencia. De la multiplicidad de vías a que sirve la acción dan cuenta quienes la reciben, pues ellos son testigos visibles de la rosa que florece sin porqué.

Amador Vega

6. “Somos nuestro deseo” Ángel Gabilondo

Revista Matador, “La Belleza”, número 12-K, 2007

No debe de ser fácil resultar bello por la forma de vivir. Desde luego es tan infrecuente que viene a parecer improbable. Ni siquiera está claro que ello pueda resultar visible, al menos para quienes consideran que ésta es una tarea que sólo corresponde a los ojos. Quizá se estime improcedente retornar a la necesaria vinculación entre la belleza y el bien, entre la belleza y la bondad. Pero desde luego se olvida aún más la relación que la enlaza con la verdad. Llegar a ser artesano de la belleza de la propia vida, artífice y no artefacto acabado, consumado, ultimado, sitúa el asunto en la necesidad, en la posibilidad, de llegar a ser bello.

Bien se sorprendía Sócrates en el Teeteto de Platón de que hubiera gente tan "obstinada y repelente" que creía que sólo tenía realidad lo que podía verse con los ojos o asirse con las manos. Sin embargo, no nos referimos en esta ocasión tanto a la belleza en sí misma considerada, si cabe hablar así, cuanto a nuestra capacidad de contemplar lo que verdaderamente es concreto, es decir, la forma, a la capacidad de no quedar prendados, y por tanto prendidos, de la materia, que como se sabe es amorfa. Más bien, cuando, por ejemplo, el cuerpo se entiende como permanente incorporación que no se agota en lo que ya es, la gimnasia no es sólo un ejercicio muscular. El cultivo del espíritu, con independencia de la consideración que demos a tal denominación, es más que los denuedos por la entrega a las apariencias. Este nuevo materialismo, en la línea de lo que los estoicos denominaban el materialismo de los incorporales, propone no tanto la desconsideración para con el cuerpo cuanto la ampliación del limitado horizonte de su compresión. Efectivamente, se trata de ser bello en la forma de vivir, pero podría decirse que en la medida en que seamos bellos en la forma de pensar. Es un comportamiento, una decisión, pero, a la par, una actitud, una manera de ver el mundo. No nos resulta difícil imaginar lo que puede significar que alguien sea bello de corazón, de corazón bello. Es la concreción de sus afectos en conceptos y de sus emociones y sentimientos en una manera de concebir, esto es, de alumbrar existencias.

La palabra "belleza", kalón, se refería en Grecia a lo que no formaba parte de las necesidades de la vida, sino que tenía que ver con el modo de vivir. Era, en definitiva; una filosofía, una manera de considerar y de vivir la propia vida. Para ello hemos de asumir nuestra propia condición y reconocer, con Píndaro, que somos seres efímeros, ephemeroi, seres de un día, cotidianos. La plenitud, que no la completitud, se sostiene en esta relación entre la finitud y la intensidad de hacer de nuestro vivir una obra de arte. Se exige, por tanto, producir nuevas formas de vida, nuevas modalidades de existencia: Sólo así cada instante será inconmensurable, irrepetible, tendrá tal intensidad que le ofrezca densidad, aunque sea de la superficie, que le otorgue eternidad al propio instante.

Es esa intensidad la que da coloración a nuestra propia existencia. Somos, por tanto, también y de modo decisivo, aquello que buscamos, aquello que perseguimos, hacia lo que vamos, la relación con lo que nos permite la travesía y el peligro de la experiencia. La integridad no es, por tanto, sino entereza y no la consumación de lo que está ya acabado. Semejante belleza, la del itinerario, la de la errancia, es la relación que indica la búsqueda y por dónde buscar, que sabe fructificar, que sabe madurar, que sabe envejecer, también como artísticas tareas. No es cosa ya dada, sino prosecución. El objeto huye. Somos nuestro deseo, que no se agota en lo que se desea. La belleza de nuestro desear, de nuestra voluntad de desear, muestra que la belleza no se reduce a lo que ya somos.

Precisamente por ello, la clave está en la palabra. Ser bello de palabra no consiste simplemente en hablar correcta o precisamente. La capacidad de argumentar o de conmover, de poner en movimiento, de motivar es lo que hace exclamar a Sócrates ante Teeteto que "quien habla bien es una bella y excelente persona". Si Ricoeur acierta y "la vida es un relato en busca de narrador" y "la vida es una acción y una pasión en búsqueda de relato", los seres de palabra habríamos de encontrar nuestra propia palabra, sin que por ser únicos dejáramos de resultar comunes, habríamos de hacer un relato soportable de nosotros mismos, damos una singularidad, tramar nuestra propia existencia. Esa palabra que nadie dirá por nosotros, la palabra insustituible, irreemplazable, es la palabra de nuestro propio vivir. Por eso, el cuidado de nosotros mismos ha de ser el cuidado de nuestro lenguaje.

No hay que dar por supuesto, por tanto, que efectivamente vivimos. Quizá duramos, que no es lo mismo, aunque pueda ser igual. El desafío consiste en comprender hasta qué punto podemos ser artífices de nuestra propia vida, a través de lo que en el mundo grecolatino se denomina la epimeleia heautou, el cuidado y el cultivo de sí mismo. Se trata de toda una serie de prácticas y de ejercicios que constituyen un verdadero saber, toda una serie de actividades que se mezclaban con el pensamiento para ir dándose forma a sí mismo, para incorporar, en el sentido más extenso, lo aprendido, para apropiarlo y, así, a través de las conversaciones, de los paseos, de las lecturas, del ejercicio, de la alimentación, ir conformando la propia vida como conforma uno su propio cuerpo. Esta inmersión decisiva en la existencia es una verdadera creación de condiciones para proceder bellamente.

De este modo, se vincula la palabra a la forma de vivir, a través del pensamiento, que es vida. Es cuestión, entonces, de decir lo que uno piensa y de hacer lo que uno dice, de decir en franquía, de decir de verdad. No tanto para que resulte verificable, sino verídico, veraz. El parresiasta es así quien es capaz de un modo de vivir que se corresponde con el decir. Logos y bios se entrelazan y el decir y el vivir se encuentran como forma suprema de la belleza, una forma de responder, de responsabilidad, de enorme atractivo.

Esta belleza de logos es a su vez capacidad de escucha. Estar dispuesto a dejarse decir algo, no creer que uno lo sabe ya todo y mejor que los demás, es apertura y flexibilidad, claves de esa belleza que consiste en dejar hablar, no como un acto de permisividad, sino de reconocimiento. Crear condiciones para la palabra de todos y cada uno, de todas y cada una, es belleza política incorporada a cada cual, la que trama y urde la ciudad. Cabe entonces hablar de la belleza ciudadana.

La belleza, por tanto, no exime de la permanente necesidad de preferir, de esa decisión, de esa necesidad de ser elegante, que literalmente consiste en la gracia y el don del elegir. Si vivir es un ensayo, un tenerse a prueba, la mesura, la ponderación, la serenidad, la alegría, la dicha y el gozo de vivir resultan contagiosos y ejemplares. Así, para constituimos a nosotros mismos como artífices de nuestra propia belleza requerimos de los otros, de pasar por la prueba de la palabra.

La transformación entre el decir y el pensar que se forma en cada palabra requiere un nuevo aprender a ver, un trastorno de la mirada. Aprender a ver a través de la palabra compartida, en la dirección del logos, exige pasión, para dar coloración, forma e intensidad a la existencia. La tarea de la belleza supone entonces toda una política de transformación y de constitución de espacios, siquiera mínimos, donde poder esperar, respirar y desear, como Deleuze nos invita a hacerlo. La tarea de la belleza irrumpe de este modo como una tarea común. Semejante dimensión ética del

pensamiento, que une la forma de vivir con el pensar, nos insta a ser cuidadores y exigentes. Para empezar con nosotros mismos.

En cierto modo, no se ve a alguien hasta que se le oye decir, hable o no. Su forma de mirar, de comportarse, de hacer, trasluce un modo que no se reduce a lo productivo, a lo útil, sino que ofrece simplemente su belleza. No como un resplandor, antes bien como la verdad de su contenido. Hay quienes con su simple irrupción provocan una verdadera transformación de los espacios. Y no siempre tanto por la brillantez espectacular de su llegada, sino por lo luminoso y permanente de su venida, que hace que todo resulte de otro modo cuando acceden. Es su forma de mirar, de callar o de hablar, de situarse, de desplazarse, es su aspecto, quizá su serena presencia, la que produce un efecto tal vez deslumbrante, aunque no necesariamente, pero sí admirable. Es otra belleza, aquella que tal vez nos hace a nosotros mismos otros y no sólo nos desconcierta, nos exige lo mejor, alumbra posibilidades inauditas nuestras. Su belleza, la de ellos, la de ellas, más parece un efecto en nosotros que una ostentación. Entonces, lo ajustado tiene que ver con lo justo y la mesura produce armonía, que no necesariamente ha de ser siempre puro y simple equilibrio. Al contrario, esa belleza nos disloca. Y tanto que ya no hay cobijo en un lugar más o menos agradable o bonito. No se trata de que algo resulte encantador, aunque pudiera ser, sino asombroso, es decir, como Aristóteles señala, maravilloso por su discurrir, por su devenir.

En algún sentido, esta belleza no se deja ver. Exige, más bien, contemplación, que no es tanto ni sólo fijar la mirada, sino implicación, reconocimiento de la mutua pertenencia del ojo a lo que se ve. Este ojo háptico no se agota en el tomar, en el prender, toca como el pensamiento toca al pensamiento. Es más una forma de pertenecer con el otro a algo otro. Quizá podría decirse, por ello, que es sólo belleza en tanto que nuestro proceder sea erótico. Podemos acariciarla, pero nunca poseerla. Podemos ser tocados por ella, pero no se trata de algo simplemente táctil. Podemos contemplarla, pero hay algo de invisible, de ilegible en ella.

Se recobra ahí el sentido del ethos como espacio singular. Se expande y esponja el cuerpo, que ya no queda reducido a sus límites, es ámbito, aroma, entorno, relación. El cuerpo deviene palabra. Así ya, ser bellos de palabra no precisa, como sabemos, del hablar. Es elocuencia. Quizás, incluso, la del silencio.

En un contexto en el que el ocio como recreación ha acabado resultando su propia negación, es decir neg-ocio, la reivindicación de la capacidad de dar sentido como forma de belleza frente a quienes se entregan a lo útil o a los sentidos ya definidos nos permite decir que ser artesano de la belleza de la propia vida es, a la par, la capacidad o el don de otorgar sentido. El ser humano es insignificante, pero es capaz de significar; carece de sentido, pero puede crearlo; se precipita, pero puede meditar. Y meditar no es la rendición ante lo dado, sino la liberación de sentidos, que no estaban ni enclaustrados ni ocultos. Brotan y nacen a la par. La belleza es entonces la capacidad, el poder de dar, de crear. Quizá, por ello, podemos decir, como seres de palabra, que la palabra poética, con capacidad de poiesis, de creación, es la máxima expresión de la belleza. Vivir poéticamente es el único modo de vivir bellamente. Retorna la poética a su fuente, el ritmo de la sangre y el ritmo de la respiración han de ser adecuados, convenientes, armoniosos. En definitiva, así, la belleza sería la belleza de nuestro respirar. Respirar bellamente es vertir, versar, hasta conversar. De este modo, es un placer compartir ese aire común. Semejante forma bella de vivir nos otorga exactamente más y mejor vida, otra, en una suerte de pervivencia o de sobrevivir en nuestra mortal y gozosa vida cotidiana, otra manera de resucitar cada día.

Si el lenguaje es relación, aquélla en la que consiste nuestra finitud, se trata de que sea bella nuestra forma de vivir, es decir, nuestra condición mortal. El lenguaje común es propio como apropiación de la singularidad que consiste en el modo peculiar de vivir cotidianamente nuestro propio morir. Aprender a morir es una forma de habitar cada instante como irrepetible, un modo gozoso de vivir mortalmente, no una claudicación. La belleza de ese suicidio diario se enriquece con la reinsurrección como recreación y turbulencia permanente. No es la belleza de nuestra inquietud, sino la de nuestro asombro, la de nuestro espanto, la de la escisión constitutiva, la de la soledad inzanjable. Es la belleza que nos lleva al otro para no demandar de él sino por la complicidad y la compañía del bello arte de vivir dando forma a nuestra existencia.

Ángel Gabilondo

7. "La imagen mariposa" G. Didi Hubermaan Movimiento y reposo (1) (13-05-09)

Imagen mariposa (1)
G. Didi Huberman. "La imagen mariposa". Ed. Mudito.

De repente aparece… una puerta. Se abre para la mariposa.
Lo aparecido – desaparece.
El pensamiento fija lo que aparece y lo que desaparece (rastro profundo, de pasada) lo fija la imaginación.
Aparición frágil (lo que se mueve y se deshace).
La aparición es un latido. Ser y no ser ritmados.
Fuera es lo que late-
Aparición es baile, pálpito, agonía.
Imagen como realidad.
Falena, phasma. Aparición: en la luz diurna que permite ver las cosas y en la luz nocturna que las convierte en invisibles – resplandor blancuzco (phalos) brillante en la noche, o negro moteado (figuras de la luz) en blanco de lo fenoménico en general, y del fantasma y de la imaginación, cosas frágiles y proliferantes: las imágenes y las mariposas, la forma y lo informe contenido en la metamorfosis – (un ser inmundo, un gusano, se transforma en momia, ninfa o crisálida [(1)], para después renacer con el resplandor del insecto formado al que llamamos imago).
Preñez y alumbramiento.
Simetría y simetría rota.
Valor fantasmal de la imago.
Latido obstinado, desgarrador.
Mariposear. Vagar, errar esplendoroso.

[(1)] Momia que segrega su sarcófago (arquitectónico), que desprende una cáscara dura envolvente.

La belleza de las mariposas está más acá de la belleza del arte (Kant).
La belleza de la naturaleza concierne a la forma del objeto, que consiste en su limitación.

Los objetos naturales son formados por pautas internas invisibles inapreciables.
Su limitación es un escándalo.
Los objetos artísticos son formados por pautas movimentales.

Los insectos exhiben sus formas como "energías visibles" (Michelet).
Energías de la aparición y del deseo – de la muerte.
Los insectos y sus asombros. "Casi siempre los matamos" (Michelet).
Matar al insecto es fijado, definirlo y esencializarlo.

*

Yo coleccionaba insectos en Miraflores. Algunos los cazaba yo. Otros me los traía el hijo de "Chirrín el pregonero" en sacos mal olientes en donde se mezclaban cadáveres purulentos y bichos vivos dispuestos a que yo los atravesara con un alfiler. Me fascinaban los escarabajos y su consistencia mineral. Y las mariposas que, muertas, perdían al brillo de su vistosidad. Las langostas (saltamontes) hedían.
En mi colección sobresalían las avispas, las libélulas, las mantis, los abejorros… entre mariposas y escarabajos brillantes.
Lo más importante de mi coleccionismo era la operación de capturar las piezas vivas, ensartarlas y verlas moverse apresadas, mientras morían lentamente.
Algunos bichos no parecían sentir el acero que los atravesaba. Cada verano coleccionaba un montón de piezas que luego guardaba en cajas de puros con un fondo de corcho. Y cada verano revisaba las cajas del verano anterior que solían contener polvo de partes de cuerpos descompuestos que exhalaban un olor terroso mezclado con el del corcho.
Recuerdo la resistencia contra mis dedos de los movimientos de los escarabajos. Era como tener en las manos máquinas mecánicas de una incomprensible perfección. Y las alas de las libélulas. Texturas transparentes señaladoras de indefinidos lugares…
Me maravillaba la variedad de bichos cotidianos que no contaban conmigo para hacer sus vidas.
Con las orugas, gusanos, y otros animabichos con abdómenes blandos no sabía qué hacer.
Pasaba horas observando los rituales de caza de las arañas, que eran como danzas de alambres móviles que inmovilizaban, mataban, consumían y desechaban bichos más blandos.
Las orugas representaban el ritual de la vida y la muerte con una contundencia definitiva.

Como las hormigas arremolinadas alrededor y encima de cualquier animal muerto.

*

Un hombre muere, se momifica o, al menos, es envuelto en un sudario y acaba pudriéndose en la tierra con los gusanos, mientras que una mariposa sigue el camino inverso: gusano que se hace momia-sarcófago para pasar a espléndida imago.

Yo siempre he sentido vagamente mi familiaridad con los insectos. Siempre los he tenido como partes de mi, como prolongaciones y gérmenes de mi cuerpo.

Un sueño que Rainer Maria Rilke tuvo en Venecia en 1919, relatado por su amiga Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, nos habla de manera ejemplar de su no poca rareza: "Tiene en la mano un terrón de tierra negra, húmeda, asquerosa, y siente, en efecto, un profundo asco, una aversión nauseabunda, pero sabe que tiene que amasar el barro, formarlo, como quien dice, con sus manos, y lo trabaja como si fuera greda, con gran repugnancia. Coge un cuchillo, tiene que cortar una raja fina de esa masa de tierra y, al cortar, piensa que el interior será aún más repulsivo que el exterior y mira, vacilando, el interior que acaba de destapar y ve la superficie de una mariposa, las alas abiertas, de dibujo y colorido adorables, una maravillosa superficie de pedrería viva.

Rilke inventa la sección.

No hay imagen sin imaginación, ni forma sin formación.
Imágenes y formas son actos, no cosas.
Ovidio – todo fluctúa porque cualquier imagen que se forma es cambiante. La imagen es vaga vagabunda, va y viene. Mariposea.
No quiere decir que sea imprecisa o inconstante sino que cualquier conocimiento de las imágenes tiene que hacerse como conocimiento de los movimientos exploratorios (migraciones) de cada imagen particular (función imaginal).
Berson – Deleuze.
Señalar como la tradición metafísica occidental ha privilegiado la permanencia de las formas fijas, fácilmente concebibles como ideal (ideas) a costa de las formas móviles tan difíciles de comprender a causa de su duración, sus cambios, sus metamorfosis.

Así, la metafísica acabó buscando la realidad de las cosas más allá del tiempo, más allá de lo que se mueve y cambia, más allá, en fin, de lo que nuestros sentidos y nuestra conciencia perciben. De ese modo, no podía ser más que una disposición más o menos artificial de conceptos, una construcción hipotética. Pretendía ir más allá de la experiencia, pero, en verdad, no hacía sino sustituir a la experiencia cambiante y plena, susceptible de una creciente profundización, colmada de revelaciones, por un extracto detenido, seco, vacío, por un sistema de ideas generales abstractas, sacadas de esa misma experiencia o, peor, de sus capas más superficiales. Sería como si, disertando sobre el envoltorio del que surgirá la mariposa en vuelo, tornadiza, viva, encontrase su razón de ser y su finitud en la inmutabilidad de aquella membrana. Bien al contrario, arranquemos la envoltura. Despertemos a la crisálida. Restituyamos el movimiento a su movilidad, su fluidez al cambio, al tiempo su duración.

*

Con la crisálida ocurre algo aún más relevante que con el proceso de *conformación* descrito por Gilbert Simondon a partir de la condición de invisibilidad contenida en la huella: "Tendríamos que poder penetrar en el molde con la arcilla, convertirnos a la vez en el molde y arcilla, vivir y sentir su acción común, para poder entender la conformación en si misma. […] Lo que nos falta es lo esencial, el centro activo de toda la operación que es lo que permanece oculto". También en una metamorfosis tenemos a menudo la impresión de que lo que nos falta es lo esencial: lo esencail de la duración, del cambio, de la plasticidad y del despliegue de las formas. Para acercarnos a ella tenemos que *articular la mirada y la imaginación,* según la precisa definición de Baudelaire que dice que la imaginación es una facultad capaz de "percibir de entrada […] las relaciones más íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías, [de modo] que un sabio sin imaginación no es más que un falso sabio, o, como mucho, un sabio incompleto".

*

Goethe escribió sobre la metamorfosis de las mariposas y sobre el Laocoonte donde instaura el "movimiento transitivo" en la imagen.

*

"Mendelson y otros […] han intentado capturar la belleza como si fuera una mariposa clavada con su alfiler, inmóvil, para el observador curioso. Lo han conseguido. Pero eso es como la caza de mariposas; el pobre animal palpita en la red y batiéndose pierde sus más bellos colores; aunque se pudiera atrapar intacto, sería para acabar con él atravesándolo con un alfiler, rígido y sin vida. El

cadáver no es la *totalidad* del animal, hay algo más que forma parte, y parte principal, en este caso como en cualquier otro, la parte principal entre las principales: la vida […].

*

“hay en efecto, motivo para confundir y asustar a la imaginación, cuando piensa que una oruga, al inicio del grosor de un hilo, esconde todos los elementos de sus mudas, de sus metamorfosis. […] Decimos: su *larva*, su máscara; ¿por qué? […] No hay nada de tranquilizador en esa pequeña masa blanda, blanquecina. Abrid la ninfa poco después de que haya sido tejida; en ese estuche no encontrareis otra cosa que una especie de fluido lechosos en el que no somos capaces de descubrir nada, apenas algunas dudosas indicaciones que vemos o que creemos ver. Al cabo de poco, con una aguja fina podréis separar esos no se qué, e imaginaros que son miembros de la futura mariposa. Laguna espantosa. […] Sin embargo, confiada, la momia se envuelve con sus vendas, aceptando dócilmente las tinieblas, la inercia, la cautividad del sepulcro. Siente una fuerza propia y una razón de ser, un motivo para vivir, *causa vivendi*. […] está muerta y no lo está; es una especie de muerte parcial. [Después] el golpe de efecto es total. De la momia gris, negruzca, reseca y empequeñecida, veréis salir al nuevo ser, el resucitado, el fénix, desprenderse y resplandecer en plena juventud. De modo que, al contrario de lo que nos sucede a nosotros, que empezamos con los días alegres en los que parecemos mariposas, para después arrastrarnos y languidecer, ella empieza por la edad triste, y después de una larga vida de oscuridad se abre a la juventud, en la que muere en gloria” (como B. Button).

Imágenes imperfectas que se perfeccionan cuando vuelan, cuando su dinamicidad estalla en el nicho de lo visible.

El dibujar y el proyectar son puras metamorfosis de la catástrofe que es el hacer contra la materia y el cliché.
Tierra llena del papel blanco o de la noche, o de la ciudad como hervidero. Y en ella una contracción vaciante, un gesto, un gusano que se alimenta de lo corrupto (de lo abyecto). Una negación, una obcecación – una cáscara, un diagrama, algo germinal que quiere volar porque hace hacer.
La mariposa es el hacer que desarrolla el esquema, el vaivén de las intervenciones en un fluir insidioso.
Cuando la obra se abandona queda otra crisálida que sólo puede ser vivida por la visión agilizada de la imaginación aérea.

Los griegos llaman a las mariposas pryché.
Maeterlinck veía las relaciones entre los sueños humanos y la vida de los insectos.
La danza como metamorfosis y vuelo (Fuller, Lailorim). En el destello de una aparición-
Phantasia – aparición.
Longino: las apariciones son fabricantes de imágenes ya que designan toda clase de pensamientos que aparecen engendrando la palabra.

Phantasma es aparición generadora de palabras (y de actos?).

Apolonio: Phantasia; esa facultad de provocar apariciones visuales a partir de cosas invisibles. Imaginación que es mayor artista que la imitación.
La imaginación se figura lo no visto.
La phantasia no rechaza nada.
La metáfora pone en evidencia al ser preexistente a su desvelamiento; la phatasia alcanza hasta el ser del no-ser de la visión.
Aquí el no ser de la aparición implica el ser (Pigeaud).
Lo real – opuesto a la realidad – surge de un cierto abandono de la psyché a los poderes del inconsciente.

Fantasía es abandono a los poderes del cuerpo-mente, a la fascinación por lo incontrolable relatable, figurable.

Sta. Teresa (“Castillo interior”).
Imagina a Cristo como una mariposa “vermis guía resurrexit”.
Sócrates ante su amante: escalofrio del deseo mezclado con el espanto de lo pasajero.
Fourier. Arte de vivir bien velozmente placeres encadenados… Pasión generalizada del movimiento pero también de la imagen y la analogía.

El movimiento despierta el abandono fantástico – despuntar de la figuración de la imagen y de la analogía (retórica especulativa).

8. “La rueda del tiempo” (1) y (2) C. Castañeda (07-06-09).

C. Castañeda. “La rueda del tiempo” (Ed. Gaia, 2008)

El poder reside en el conocimiento.
Todo es preparar el encuentro con lo desconocido.
Aprender es arduo.
Se va al conocimiento como a la guerra: despierto, con miedo, con respecto y con confianza.
Ocuparse de uno mismo produce fatiga.
Enfadarse es dar importancia a los actos de los hombres.
Es inevitable nuestro encuentro con el infinito.
Un guerrero sabe que un camino es sólo un camino. ¿Tiene corazón este camino?
Todos los caminos son lo mismo: no llevan a ninguna parte.
Sólo que un camino con corazón resulta sencillo. El guerrero, el viaje lo hace gozoso.
El mundo de felicidad es aquel en el que no hay diferencias entre las cosas, porque nadie pregunta por ellas.
El hombre tiene cuatro enemigos naturales: el miedo, la claridad, el poder y la vejez.
La vejez no puede superarse.

*

Don Juan explica cosas absurdas a Carlos para retener su atención, para dirigirle a lo que le producía fascinación.
La fascinación es atracción por la vaguedad…
Le engaña con promesas de poder

*

Escribe un libro con tus notas.
Si lo escribes nunca lo utilizarás.
Será una inutilidad.
Escribe un libro como un guerrero, no como un escritor.

*

Un guerrero sabe que es un hombre.
Su pesar es saber que su vida es corta.
Una lástima.
Sentirse importante le hace a uno pesado, torpe y banal.
Un guerrero es liviano y fluido.
Los seres humanos se pueden ver como campos de energía, como fibras de luz.
Un huevo de fibras que circulan.
El vidente ve que cada hombre está en contacto con todo lo que le rodea a través de fibras de luz que brotan en todas direcciones. Esas fibras dan estabilidad al hombre.

Ver es ver que un hombre es un hueso luminoso.
Un guerrero no se preocupa de su miedo. Sólo le interesa ver el flujo de energía.
Hacerse hombre de conocimiento es una chifladura.
Es cerrar el contenedor.
"Viendo” ninguna cosa es igual cada vez que se la ve, aunque es la misma. Un hombre es un huevo.
Un aliado es una fuerza inexplicable.
Son seres sin esencia corpórea. Los llaman seres inorgánicos. Ahí están, como nosotros.
Vivir como un guerrero. Un guerrero toma decisiones y sigue su camino sin pensamientos ¡Hace!
Un guerrero piensa en la muerte (su muerte) cuando las cosas pierden claridad. La idea de muerte templa el espíritu. La muerte está en todas partes.
La muerte lleva luces en su cabeza.
La muerte nunca se detiene.
Un guerrero sabe que sus actos son inútiles pero procede como si no lo supiera (desatino controlado).
Hay dos miradas; una es ver la energía en general tal como fluye; otra es mirar las cosas de este mundo.
Sólo mirar es un desperdicio.
Un guerrero vive de actuar, no de pensar en actuar, ni de pensar qué pensará cuando haya actuado.
Un guerrero elige un camino con corazón y lo sigue. Sabe que nada es más importante que lo demás.

Un guerrero no tiene honor, mi dignidad,, ni familia... sólo tiene vida por vivir. Su vínculo con sus semejantes es su desatino controlado puesto que nada es más importante que nada. Un guerrero elige cualquier acto y lo actúa como si le importara, pero él sabe que no le importa.
Un guerrero puede no actuar jamás y hacerlo como si le importara. Esto sería un desatino correcto.
No hay vacío en la vida de un guerrero.
Todo está lleno a rebosar y todo es igual. Un guerrero quiere: eso es todo. Quiere porque si. Un guerrero acepta la responsabilidad de sus actos. Los hombres corrientes actuar según sus pensamientos y nunca asumen la responsabilidad de lo que hacen.
Ver disipa la ilusión de la victoria, la derrota o el sufrimiento.
Un guerrero no espera nada. Todo lo que recibe es más de lo que puede tomar. Un guerrero no tiene hambre ni dolor.
Entregarse a la negación nos fuerza a creer que estamos haciendo algo grandioso.
Intento. El intento es lo que hace invulnerable al guerrero. El intento envía al chamán al infinito.
El guerrero deja atrás la vida ordinaria.
Cada pieza de conocimiento se convierte en poder frente a la muerte como fuerza central.
Todo lo que la muerte toca se vuelve poder.
La muerte da al hombre el desapego para ser capaz de no abandonase.
Un hombre así prueba, sin ansias, todo de todo. El destino del hombre es aprender y ser arrojado a mundos nuevos. Un guerrero ve la energía de esos mundos.
La muerte es un remolino; es una nube brillante en el horizonte: la muerte soy yo hablandote... la muerte eres tú… la muerte no es nada.
Nada. Está aquí pero no está en absoluto.
El espíritu del guerrero está hecho a la lucha (no a ganar o perder) y cada lucha es la última en la que guerrero deja fluir su espíritu libre y claro.
La batalla es el intento impecable.
Mantenemos nuestro mundo con nuestro diálogo interior.
El mundo es todo lo que hay.
El mundo es incomprensible; un absoluto misterio.
Lo que la gente hace es un desatino sin fin.
El intento es la fuerza universal (flujo activo, hacer transformador, extrañante...).
Ser guerrero es un estado de ánimo, un talante propiciado por el intento (de los chamanes).
Luchador que luchaba (lucha) sólo y extrae de sus propias silenciosas convicciones todo el impulso que precisa para seguir adelante, <u>sin quejas, sin necesidad de reconocimiento.</u>
Hay algo enfrente, sin nombre, perdido en la niebla que parece no existir. Algo difuso.

*

Un guerrero no necesita historia personal.
Un día la abandona.
No tener historia es no dar explicaciones, no amarrarse a narraciones.
No hay que dar nada por cierto.
Apreciar el mundo es no sentirse importante.
La muerte es nuestra compañera. Está a nuestra izquierda.
Cuando un guerrero decide algo va hasta el final.

- ¿Saber por qué lo hace? o ¿Saber lo que no quiere hacer?.

La muerte es el cazador del mundo.
Todo son decisiones frente a la muerte inexorable.

- Ponerse al alcance- (?).
- Ser inaccesible es tocar frugalmente el mundo, evitar agotarse y agotar a los otros.
- Aferrarse a algo es agotarse.

Preocuparse es ponerse al alcance, tocar el mundo y alejarse raudo.
Guerrero-acechador, cazador, sin rutinas, fluido, flexible.
Para un guerrero el mundo es extraño porqué es estupendo, misterioso, pavoroso, insondable. Estar ahí es una responsabilidad.
Guerrero -testigo de maravillas.
<u>Los actos tienen poder</u> si se acometen como una última batalla. Felicidad del hacer último y radical.
Un guerrero tiene que enfocar su atención en el vínculo que lo une con su muerte.
Saber que no tiene tiempo y dejar que sus actos fluyan.
El último acto es lo mejor de uno mismo.
Un guerrero evalúa cada acto.
Un guerrero caza poder (fluidez).
Busca la perfección del espíritu (la fluidez).
Cazar supone calcular de antemano y luego actuar.
Actuar es dejarse ir.
Un guerrero es un hombre humilde que puede detener la muerte por un momento.

Poder personal-modo de vivir. El poder personal es un talante (vida de lucha).
Un guerrero actúa como si supiera lo que hace.
Un guerrero no tiene remordimientos (no tiene importancia).
El mundo empieza siendo como la gente nos dice que es.
Terror y maravilla de ser hombre.

*

Borrar la historia personal.
Terminar con las rutinas.
Desterrar la importancia personal.
Idea aquí es condición, decisión de hacer.
Borrar rutinas.
La senda del guerrero-armazón de ideas (decisiones) establecido.
Ver el flujo de la energía universal.
Los hechos energéticos.
Construcción esencial.
El camino del guerrero es todo.
La cúspide del júbilo.

*

El hombre corriente buscar la certeza de los ojos y lo llama confianza.
El guerrero busca lo impecable.
El guerrero está comprometido con el infinito.
El guerrero cambia la idea de sí mismo.
El éxito debe de llegar suavemente.
El mundo es como nos lo contamos.
Parar el diálogo interior es entrar en otro mundo.
Sin diálogo, hasta lo más descabellado se hace posible.
Un guerrero se acepta a si mismo.
Los semejantes son magos negros.
No tener la libertad.
Un guerrero busca actuar en vez de hablar.
Un guerrero se considera muerto.
Lo peor ya le ha pasado.
El conocimiento llega, envuelve, y luego sigue de largo.
El conocimiento llega flotando (como polillas).
Cuando cesa el diálogo, el mundo se desploma. Los guerreros saltan sobre los muros, no los derriban.
Lo que cuenta es estar vivo.
Ser guerrero es una lucha interminable.
Un guerrero muere peleando.
Los seres humanos no tienen solidez, son redondos, luminosos, sin límites.
La solidez es una descripción.
La descripción del mundo es sólo una descripción.
Los hombres perciben ilusiones creadas por las descripciones dogmáticas.
El chamán sostiene su descripción del mundo con su intento.
Un guerrero no puede lamentar nada.
Para un guerrero todo es un desafío.
El guerrero cree sin creer. Sólo tiene que crear.

*

La muerte es el ingrediente del creer.
Sólo porque la muerte lo acecha es por lo que el guerrero tiene que creer que el mundo es un misterio.
El poder pone al alcance del guerrero un cm^3 de suerte. El arte del guerrero es la fluidez para poderlo atrapar.
El guerrero es consciente de todo en todo momento.
La totalidad de nosotros es algo muy misterioso. Necesitamos sólo una porción para acometer cosas complejas. Pero morimos con la totalidad.
El guerrero toma sus decisiones con sumo cuidado, nada debe de sorprenderlo, ni menguar su poder.

La clave está en ponerse en lo peor y adaptarse a eso peor.

Pasar a la acción es estar dispuesto a morir. Dispuesto a morir, todo encajará en su sitio.

Un guerrero, como maestro, debe de enseñar la posibilidad de actuar sin creer y sin esperar; de actuar porque sí.
El maestro guerrero enseña tres técnicas para ayudar a borrar la historia personal.
- Perder la propia importancia.
- Asumir la responsabilidad de los actos.
- Utilizar la muerte como consejera.

La muerte como proyecto – como vacío.

No hay manera de librarse de la autocompasión. Tiene un papel y un lugar en nuestras vidas para quien se siente importante y para quien no se responsabiliza de sus actos.
La autocompasión pasa a un segundo plano para el guerrero.
Un guerrero reconoce su dolor pero no se entrega a el.
Adentrarse en lo desconocido (docta ignorancia) pone el ánimo alegre y hace ver la fortuna, la impecabilidad, y la conciencia de su eficacia.
La alegría de un guerrero le viene de haber aceptado su destino y de haber evaluado lo que tiene delante.
Sólo cuando no se tiene nada que perder uno es valiente.
Un guerrero no se deja nada al azar, influye en los acontecimientos con su “intento inflexible”.
Hay que pagar la deuda de los favores al espíritu del hombre.
La forma humana es un conglomerado de campos de energía exclusivos de los humanos. Lo llaman forma humana porque los campos han sido retorcidos y deformados por los hábitos y los maltratos.
El guerrero no se decepciona cuando fracasa en cambiar.
Los guerreros deben de ser impecables en su esfuerzo por cambiar, con el fin de deshacerse de la forma humana y enderezar los campos de energía.
La libertad (y la fuerza) del guerrero es la impecabilidad en la acción.

Acción abierta, pura, designativa, acentuada, exultante.

El hábito se desarma si le falta una parte.
El mundo de la gente tiene subidas y bajadas.
El núcleo de nuestro ser es el acto de ser conscientes.
Percepción y conciencia son una unidad funcional.
Se escoge ser guerrero u hombre corriente una vez.
La nueva vida (del guerrero) tiene que ser nueva, sin viejas costumbres.
Los guerreros toman el primer suceso de una serie como el bosquejo (guión) o mapa (diagramas) de lo que se desplegará a continuación.
A los humanos les encanta que les digan lo que tienen que hacer, pero les gusta más resistirse.
El truco del guerrero consiste en desviar el poder personal que dedica a sus debilidades hacia el propósito del guerrero.
Todos podemos ver y elegimos no recordar lo que vemos.

El arte de ensoñar es la capacidad de utilizar los sueños ordenados y transformados en conciencia controlada, en virtud de una forma de atención denominada “atención del ensueño”.

El arte de acechar es el conjunto de procedimiento que permiten a un guerrero extraer lo mejor de cualquier situación.
Lo recomendable para los guerreros es enfocar el poder en el infinito, en el verdadero vuelo a lo desconocido.
Hay que librarse de la compulsión de poseer cosas.

Ver es un conocimiento corporal que creemos relacionado con los ojos.
La pérdida de la forma humana es como una espiral. Da al guerrero la libertad de recordarse como un conglomerado de campos de energía enderezados.
El logro del guerrero es disfrutar con la alegría del infinito.
(Docta ignorancia, Gaya ciencia,…).
El destino de un guerrero sigue su curso inalterable (su designio).
El desafío es hasta donde puede llegar el designio.
Cuando no se tienen expectativas, las accionas de la gente no afectan. Una extraña paz se convierte en fuerza.

Desapego.

Des-obra – hacer impecable de obras des-obradas, de aconteceres que forman, formas que se desprecian.

El desapego no aporta sabiduría pero permite detenciones y salidas de sí (extrañamientos).
No me aferro ya a nada para no tener nada que defender.
No tengo pensamientos para poder "ver".
No temo ya nada para poder acordarme de mí.
Atravesaré como una flecha.
El Águila para ser libre.

*

Al guerrero le resultan bien las condiciones de máxima tensión.

9. "Genios"G. Agamben (12-06-10)

G. Agamben . "Genius" (Nottetempo, 2004).

Los latinos llamaban Genio al dios que tutela a cada uno al nacer.
Genio – se enraíza con generar. Para los latinos el objeto genial era la cama (donde se acometía el acto de generación).
El día del nacimiento se consagraba al genio.
Los regalos del cumpleaños son recuerdos de las ofrendas de las familias al genio.
Oracio habla de vino, de cordero inmolado.
Genio (dios del nacimiento) no aprecia los sacrificios.
Se llama mi genio porque me ha generado, pero Genio no es sólo la energía sexual.
Genio es el principio que expresa la existencia de la persona.
Ingenio es la suma de las cualidades físicas y morales.
A Genio se le consagra la frente.
Frente al Genio hay que abandonarse.
Darle lo que pide.
Su exigencia es nuestra exigencia. Hay que aceptarla sin discutir.
Genial es la vida que aparta la certeza de la muerte y responde sin excitarse al empuje del genio que la ha creado.
Genial es nuestra vida en tanto que da origen...

El genio aparece en el vivir cuando se propone algo, cuando se inventa una conexión, cuando se vé distinto, cuando se desea.

Aunque parezca identificarse con nosotros, se nos diferencia.
Comprenderse significa que el hombre advierte que no es solo yo y conciencia, que desde el nacimiento convive mezclado con un elemento impersonal y preindividual. Comprenderse es saberse un único ser con dos fases, resultado de la complicada dialéctica entre una parte no individuada y otra signada por la experiencia personal.

*

La parte impersonal no es el pasado cronológico recondable. Genio es joven, no conoce el tiempo, vive en un presente infantil inmemorable.
El cumpleaños es abolición del tiempo, epifanía y presencia del Genio.

Genio es el presente eterno, la pasión diagramática, la catástrofe en la ruptura del chiché, ser palabra, escritura o dibujo.
El genio es el duende de Lorca... la locura animal de Lautreamont... el impulso apasionado de todo hacer. La energía que, fluyendo, hace fluir.

La espiritualidad es la conciencia que el ser individual tiene de no estar enteramente individualizado (conciencia de no individuación).
Todo lo impersonal en nosotros es genial. P. ej: la fuerza que bombea la sangre o la que nos hunde en el sueño. Nuestra agitación dinámica.
Si no nos abandonáramos al Genio, si fuéramos sólo yo y conciencia, no podríamos ni siquiera orinar.
Vivir con Genio es vivir en la intimidad de un ser extraño, saberse rodeado por una zona de no conocimiento (de ignorancia).
La intimidad con esa zona de ganancia es una práctica mística cotidiana en la que Yo (en gozoso esoterismo) asiste a su propio venir a menos.

Genio es nuestra vida en cuanto no se controla.
El sujeto es un campo de tensiones con dos polos, Genio y Yo.
El Genio va de lo individual a lo impersonal.
El Yo va de lo impersonal a lo individual.
La apreciación (pasión) por las semenjazas es la apertura al Genio, la deriva de izquierdas.

Quiero escribr significa: siento que el Genio existe como algo impersonal que me lleva a la escritura (no a una obra) y escribo para sentirme impersonal y, al tiempo, para atribuirme la autoría y separarme del Genio (que no puede tener la forma del autor).
Pero el Yo no puede apropiarse de Genio que, a veces, (Duchamp) acaba destruyendo la obra.

Genio es carácter (Ferlosio), duende (Lorca) tronío (genio y figura) Genio es forma de reaccionar personal. El Nagual de Castañeda.

Genio es a veces melancólica tendencia a la destrucción – desaparición
El encuentro con Genio es terrible.
Poética es la tensión entre lo personal y lo impersonal.
Pánico es el sentimiento que soporta Genio.

Contra el miedo (del Yo) sólo vale el temor o pánico (del Genio).

Los hombres tienden a escapar de su parte impersonal.
Es fatuo el que vive el encuentro con el genio como privilegio.
Frente al genio somos indiferentes (pequeños).
Otros viven el genio como la voz o la fuerza que no les pertenece.
Según Simondón, la emoción es aquello, (estado) por lo que entramos en contacto con lo preindividual.
Emocionarse es sentir lo impersonal como seguridad y temor. El Yo entonces se con-mueve.
Conmoción es sacudida que hace aparecer lo impersonal.

La pasión es la cuerda tensa entre nosotros y Genio por la que camina la funámbula vida.
Por encima del mundo exterior a nosotros, lo que maravilla es la presencia en nosotros de esa parte siempre inmadura, infinitamente adolescente que funda toda individuación.

Ser persona es persistir en la inmadurez que es estar abierto a lo impersonal, (a lo inconsciente?) a lo genérico autónomo.

*****

El lugar del encuentro con Genio es la morada interior, el núcleo de la mismidad, el ámbito de la conmoción, que es la extrañeza, el núcleo de lo arquitectónico.

Con el tiempo genio asume una coloración ética. Los griegos hablaban de un genio bueno y otro malo, de uno blanco y otro negro, del bien y del mal.
Oracio habla de un solo genio que es mutable Sabio o depravado.
La mutación no es de Genio sino de nuestra relación con él (clara o tenebrosa).

Asombrada, contada, con figuras de luz...

El arte romano representa dos Genios, uno generador y otro mensajero de la muerte.
Genio es nuestra vida en la medida en que no la controlamos, en la medida en que no nos pertenece.

Sentimiento de habitar un cuerpo arrastrado en una corriente, con una autonomía interior ajena, distinta, extraordinaria, maravillante.

El Ángel Custodio es el correspondiente cristiano al Genio.
Daena – Arquetipo celeste que es el modelo de individuo creado y el testigo que espía y acompaña la vida.
Ese ángel evoluciona con el tiempo y, como el retrato de Dorian Gray, se transforma con cada uno de nuestros actos y pensamientos. Al morir, el Ángel se ha transfigurado según la conducta del sujeto. “Soy tu Daena, la formada por tus actos y pensamientos (bella u horrible).
El carácter es el modo personal de escapar de Genio, de evitarlo.
El estilo, como la gracia de cada criatura, depende no tanto de su genio sino de lo genial.
Carácter – forma de luchar, de disimular, de eludir el Genio (¿).

¿Carácter frente a duende?
Carácter como una tercera instancia, también extraña, de vivir como si no hubiera genio.
Carácter – modo de driblar al Genio?.

Cuando amamos a alguien no amamos ni su genio, ni su carácter, ni su yo. Sino la manera especial de extrañarlos a los tres.

De torearlos, de danzar entre los tres, de sortearlos.

Separarse del genio – sentirse abandonado por el dios personal.
Cuando no queremos ser salvados.
Al separase de Genio aparece el gesto que es nuestra huella, el inicio de la vida humana. Tiempo exhausto, la brusca penumbra, rogativa al genio, Ariel, una música que se escucha lejana. Desprendimiento de sí.

10. Ninfas (1) G. Agamben (26-06-10)
(Pre-textos, 2010)

2003 B. Viola – Las pasiones (Le Brun, XVII). Eran videos de caras con imágenes que parecían inmóviles y que al cabo del tiempo se animaban imperceptiblemente.

Pepe Romero hacía lo mismo en 1996 en Santander.

Las imágenes eran en cámara lenta, de lentos movimientos.
Después de esto los cuadros también tremolaban.
Ver estremecerse a las imágenes es "ver" su aura.
Todas las imágenes (Lessing) anticipan virtualmente su desarrollo futuro y recuerdan sus gestos precedentes.
Viola inscribe el tiempo en las imágenes.
Se intuye que las imágenes inducen una vida, su vida de imágenes.
La esencia del medio visual es el tiempo.
Las imágenes viven dentro de nosotros, somos coleccionistas de imágenes. Una vez que las imágenes entran en nosotros, no dejan de transformarse y crecer.

*

Las imágenes se cargan de tiempo.

Las imágenes se forman en la acción y en la contemplación (al habitarlas por dentro) y constituyen una "naturaleza" entreverada de palabras, formada por improntas activas (formas de hacer) e improntas pasivas (formas de contemplar el retorno de lo igual).

D, de Piacenza "Della arte di ballare et danzare". (Domenichino era maestro de danza de los Sforza...). Los elementos del arte de la danza son: medida (respiración) memoria, agilidad, manera, cálculo del espacio, y "fanstasmata".
Hay que danzar por fanstasmata que es una presteza corporal determinada por el sentido de la medida... deteniéndose en el momento en que parezca haber visto la cabeza de Medusa. Movimiento continúo con paradas en seco y vuelta a la dinamicidad.
Fantasmata es la súbita detención entre dos movimientos que concentra en su tensión la medida y la memoria de toda la secuencia (Nancy, "A la escucha").

Fantasmata es parada tensa con vida.
Agitación petrificada.
El dibujar es un buscar el fantasmata, un buscar la parada.
Solo que, a veces, encontrada la huella, el dibujar, en vez de proseguir su agitación, apuntala al naciente fantasma.
Dibujo como danza improvisada que busca paradas.
Los dibujos son imágenes detenidas ansiosas de seguir desplazándose.

Aristóteles en "Acerca de la memoria y la reminiscencia" dice que "sólo los seres que perciben el tiempo, recuerdan con la facultad común que es la imaginación".

El recuerdo no es posible sin una imagen (phantasmata) la cual es una afección, un pathos (estado) de la sensación o del pensamiento.

La memoria es el lugar que encierra el ámbito de los fantasmas. Vacío poblado de energías.

La imagen mnémica está cargada de una energía capaz de mover y turbar el cuerpo.
La danza es para Domenichino, esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada.
El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento sino en la imagen como "cabeza de Medusa", como pausa no inmóvil.

Moción – e-moción – imaginación...
Fantasmata, postura tensa hacia el movimiento, figura que contiene su disolución.

*

Warburg – llamaba a la imagen Pathosformel... forma patética – patos: que mueve, que conmueve), fantasmata que condensa en una brusca parada la energía del movimiento y de la memoria (Recordar) (1905).
Pathosformel – lenguaje <u>gestual patético</u>. De Durero.
El imaginal que lleva a detener la vida en movimiento.

Warburg se da cuenta de que las imágenes artísticas son el resultado de una actividad impulsiva – pautada (modulada), enraizada en una matriz con-movedora, con-formadora... (función objetil?).

Perry muestra la técnica compositiva de Homero en la Odisea, que se basaba en un limitado repertorio de combinaciones verbales (los epítetos) configurados rítmicamente de un modo que permite su adaptación a secciones (cortes, condenación) compuestos de elementos métricos internos cambiables, modificando los cuales el poeta varia la propia síntesis sin alterar la estructura métrica.

Red de combinaciones verbales – descripciones de estados detenidos – y esquema general de ritmos (de espacios de transición de unos descriptores a otros). Y en esa malla, el juego de lo arbitrariamente descrito.

La composición formular no permite distinguir entre creación y performance (réplica), entre original y repetición.
"El poema se compone en la ejecución".
En la ejecución, en el interior de una dinamicidad formante (Pathos formel) híbrido de una materia y una forma... (de cliché y diagrama).
Ninfa es una Pathosformel (plancha del Atlas Mnemo...).
"Objeto de mis sueños que se transforma una y otra vez en una pesadilla fascinante". (Jolles...Ninfa).
Ninfa no es un arquetipo ni un molde.
Ninfa es un indiscernible de originalidad y repetición, de materia y forma, cuyo origen es indiscernible de su devenir. (Autoafección en Kant).
Los pathosformel están hechos de tiempo, son cristales de memoria, fantasmas coreográficos.

Warburg busca la matriz ejecutiva estática de las figuras... realizables extrayéndola de la dinamicidad imaginal relacionada (incluida) en los recuerdos y en los impulsos con movimiento.

*

Lerner, fotógrafo. Describe a H. Darger, vagabundo que había escrito un romance de 30.000 páginas. "En el fluir de lo irreal" (historias de 7 niñas, ilustrado con acuarelas).
Como Darger no sabía dibujar recorta imágenes de revistas, periódicos, historietas, o las calca. Las imágenes se ajustan de tamaño (de escala) fotografiándolas.
Darger constituye una matriz o pathosformel que podemos llamar ninfa dargeniana (o matriz objetil) que le permite ilustrar su historia.
Darger vive 40 años sumido en su mundo imaginario, <u>buscaba un cuerpo para la imagen</u>. Su vida es un campo de batalla cuyo objeto es la "matriz formadora" la ninfa dargeniana.

Todos buscamos un cuerpo para la imagen, un "rizoma reactivo", una "función activo-imaginal", el genoma de nuestro fantasmeo.
Es la aparición del impulso conformador-recordador-fabulador, el protocolo del trato con "Genio".

Las imágenes de nuestra memoria tienden a quedar fijadas en espectros (?) (No lo creo)
Las imágenes están vivas, hechas de tiempo y recuerdo. Son siempre supervivientes amenazadas de espectralizarse.

Ciencia sin nombre. Genética imaginal,. Genética gráfica.... + otros genéticos formativos. Genética formativa fabulataria.

*

Warburg, es contemporáneo del cine, y busca el cuerpo en movimiento (lo que no se puede tocar – la ninfa) obsesionado por la vida de las imágenes.

Ve las imágenes en su génesis, no en su estatismo terminal.

Este tema es una corriente del pensamiento, Klages, Focillon, Benjamín, futurismo....
Pathos formal -> desencadenancia potencial dinámica de las figuras,, supervivencia dinámica de las figuras.
Warburg descubre que junto a la persistencia retiniana de las imágenes hay una persistencia histórica mnesica que las constituye como dinamogramas. Admite que las imágenes históricas no son inertes sino que poseen una vida especial y rebajada (contemporaneidad ablandada) que clama supervivencia.
El historiador está para dinamizar esas imágenes.

Hacerlas existir en un marco dinámico de actos formadores... en el interior de un flujo figurador.

*

Benjamin elabora el concepto de imagen dialéctica (escribiendo sobre Baudelaire). "Paisajes de París".
Distingue imágenes dialécticas de las esencias de Hussel.
Las imágenes dialécticas son definidas por su marca histórica, que las remite a la actualidad.
En la imagen dialéctica la verdad se presenta como muerte de la intención. (Como las ideas de Platón).
La filosofía se ocupa del reconocimiento y construcción de tales imágenes. Para Benjamín no hay ni esencias ni objetos, sólo imágenes. Que se definen a través de un movimiento dialéctico que es captado en el acto de su suspensión.
La imagen es aquello en que lo que ha sido se une con el ahora en una constelación.
La imagen es dialéctica en un umbral entre la inmovilidad y el movimiento.

En el movimiento y en reposo se precipita (aparece) la imagen dialéctica. Imagen muerta que vuelve a la vida. Imagen zombie que renace, que evoca mil nacimientos y muertes.

Imagen dialéctica como breve instante de plena posesión de la forma (de la formación), como una felicidad rápida.
Movilidad titubeante de lo vivo (Focillon).
La vida de las imágenes es vivirlas como una pausa cargada de tensión (fantasmata de la danza).
"Cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones (tesis XVII), se provoca una sacudida en cuya virtud cristaliza en mónada.

Mónada – cristalización de la detención tensa.

Adorno: Al atrofiarse su valor de uso, las cosas enajenadas se vacían de contenido y se convierten en figuras simbólicas que atraen sobre sí significaciones.

Fundamento de la metaforización.

La subjetividad se apodera de ellas e introduce intenciones de deseo y de angustia.
Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas extrañadas y significaciones profundas detenidas en el momento de la indiferencia entre muerte y significación.
Allí donde el sentido se suspende, aparece una imagen dialéctica. La imagen dialéctica es, pues, una oscilación no resuelta entre el extrañamiento y un nuevo acontecimiento de sentido.

***Entre el sentir la "formación" de una imagen y saberse al margen de ese formalizar.
Entre el movimiento y el reposo está la imagen formante – dialéctica – conmoviente.***

En el vaciado semántico.

En la parada o detención, suspensión.
La dialéctica de Benjamín no es lógica sino analogica y paradigmática.
(Ni A, ni B). Aquí los dos términos no son ni suprimidos ni aplastados (fundidos) en unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil llena de tensión.
Aristóteles habla de la repentina parada del pensamiento en la que se produce lo universal.
Lo universal se produce analógicamente en lo particular en virtud de la parada.

*

Warburg leyó a Vischer sobre el símbolo. Vischer. Símbolo es un espacio situado entre la oscuridad de la conciencia (?) mítica que identifica imagen y significado y la claridad de la razón que los mantiene distintos.
"Simbólico es un elemento mítico en el que se creía y que se asume como una apariencia llena de sentido".

Símbolo de simbolizar, de evocar, de recordar, de casi significar.

Entre lo mítico y lo racional, entre lo oscuro y lo claro, está la penumbra (el centro)
Animación natural – involuntaria y libre, acto donador por medio del cual sometemos nuestra alma y nuestras emociones a lo inanimado.

Símbolo – imagen dialéctica – pathosformeal – fantasma

Pathosformel es un encuentro en la libertad, tierra de nadie entre el mito y la razón en la penumbra en la que se da vida a lo inanimado.
Ver Dinamogramas en las imágenes.

Todas las imágenes pueden ser vistas como dinamogramas detenidos.

El acto de creación en el que el artista se mide con las imágenes tiene lugar en esa zona central entre los dos polos opuestos, en la zona de indiferencia creativa. Zona dialéctica (dialógica?), zona de paso de una oscilación polar (del movimiento al reposo).
Fantasmata, imagen inmóvil de un ser de paso.
Memoria histórica estallada en la vorágine del sentido de su falta.
El Atlas de Warburg es una estación de dinamogramas inconexos en que las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas, se ofrecen para confrontarse y para despertar en ellas.

Cuando la imagen pierde su significado, se ofrece como huella de la agitación, como fantasmata de una danza.

*

Quién es la ninfa? (la de Ghirlandaio) - un espíritu elemental
Dioses en el exilio (Heine).
Paracelso... (genealogía de la ninfa).
La ninfa designa el objeto de la pasión amorosa.
En Paracelso es un espíritu elemental ligado al agua (los silfos al aire, los gnomos a la tierra y las salamandras al fuego).
Estos seres son semejantes a los hombres pero no han sido engendrados por Adán..

Son avatares o recubrimientos autónomos de los entes vivientes, o vivientes sin alma ni espíritu.

Son otro grado de la creación.
No tienen alma, no son ni hombres ni animales (razonan y hablan) ni propiamente espíritus. Son criaturas sometidas a la muerte pero fuera de la economía de la salvación (redención).
Mueven a su compasión.
Son el arquetipo de toda forma de separación del hombre consigo mismo.
Las ninfas, entre los otros espíritus elementales, pueden recibir un alma si se unen sexualmente con un hombre y engendran un hijo.
(ninfas como pasión amorosa – nymphae son los labios menores de la vagina).

Las ninfas son lo que aprecian los hombres ante mujeres que se hacen desear.

Ninfa – mujer que busca su alma.
Hombre sin pacto...hombre que busca su alma.

Venus (los dioses antiguos) es una ninfa y una ondina, la más destacada.

Espíritus elementales -> núcleo de los deseos...? deseos activos, movilizantes.

Los espíritus elementales son las imágenes de los hombres.

Imágenes hechas de restar al hombre su alma y su compromiso, su sentido.

*

La ninfa como objeto de amor se debe a Boccaccio.... mirado desde la literatura (1341). "Comedia delle ninfe fiorentine".
Amar significa amar a una ninfa. (Dante-Purgatorio).
Ninfa – punto en que la imagen o fantasma comunica con el intelecto.
Musas son mujeres pero no mean.
Si ninfal es la dimensión poética en que las imágenes habrán de competir con mujeres reales, la ninfa florentina está en vías de dividirse en sus dos polaridades (viva e inanimada) sin que el poeta alcance a conferirle una vida unitaria.
La imaginación es la sede de la ruptura en que se instala la literatura.

*

La imaginación es un descubrimiento de la filosofía medieval.
Averroes.
Hay un intelecto posible, único y separado y los individuos se unen con el intelecto único por medio de los fantasmas que se encuentran en el sentido interno (en la imaginación y la memoria).
La imaginación es el límite entre lo corpóreo y lo incorpóreo, lo individual y lo común, es el residuo último en la combustión de la existencia.
La imaginación define la especie humana.
Sto,. Tomás ve la imaginación de Averoes en el vacío.

Ver teorías de los vacíos (tránsitos) tensos – Memoria, imaginación, creación, diagrama...pathosformal...literatura...

La imaginación circunscribe un espacio en el que no pensamos todavía, donde el pensamiento se hace posible sólo a través de la imposibilidad de pensar.
Copula.
Lo copulativo entre fantasmas e intelecto es una experiencia amorosa (de apasionamiento) y el amor es pasión de una imago, de un objeto irreal expuesto al riesgo de la angustia y la privación.
Warburg planea recoger en un atlas las imágenes (pathosformel) de la humanidad occidental.

Las especies imaginales germinadas desde la corriente impersonal común por donde fluyen las dinamogramas.

La ninfa de Warburg asume la herencia de la imagen y la desplaza a un plano histórico.
Dante - la posibilidad de pensar del hombre no puede ser llevada a cabo por el hombre individual, sino sólo por una multitudo (Negri) en el espacio y en el tiempo.
Operar con imágenes es situarse en la encrucijada de lo corpóreo y lo incorpóreo, de lo individual y lo colectivo.
La ninfa es la imagen de la imagen, la cifra de la pathosformal que los hombres se transmiten de generación en generación y a la que vinculan su su posibilidad de perderse a sí mismos, de pensar o de no pensar.
Hay vida en todo lo que hay historia, en todo lo que hay imagen.

Imagen – historia...paso... detención.

Vida biológica.
Vida ninfal – histórica – fantasmática.
Las imágenes viven cuando un sujeto las asume (las prohija).
Son espectros cuando esclavizan.
Warburg se interesa por las imágenes astrológicas... La esfera celeste es el lugar en que los hombres proyectan su pasión por las imágenes.
Las constelaciones celestes (y los desiertos, y los océanos....) son el texto original en el que la imaginación lee lo que nunca ha sido escrito (pero ha sido configurado).
Atlas – <u>Teoría de la función de la memoria humana por imágenes.</u>
El G. Bruno de los tratados mágico-nmotécnicos (De umbris idearum).
El atlas se relaciona con las imágenes que expresan el sometimiento del hombre al destino.

Atlas, mapa para evitar la esquizofrenia de la imaginación
Atlas, (mundo imaginal) historias de fantasmas para adultos.
La historia de la humanidad es historia de fantasmas y de imágenes, pues es la imaginación donde tiene lugar la práctica entre lo individual y lo impersonal (lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible).
Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres han esperado y deseado, temido y rechazado.
El Atlas (Jolles 1929) es el intento de liberarse de las imágenes, más allá del intervalo entre la practica mítico-religiosa y el signo puro, el espacio de una imaginación ya sin imágenes (ver El cine y los sueños).
Memoria – olvido de las imágenes.

11. Musas (1) J. Luc Nancy (08-12-10)

J. Luc Nancy. “Las Musas” Amorrotu, 2008

Musas nombre con una raíz que se refiere al ardor, a la tensión viva que se consume en la impaciencia… y se abrasa por llegar a hacer.
Musas son movimientos del espíritu.
La musa anima, levanta, excita, pone en marcha. Se aplica a la fuerza.
Se aplica con fuerza sobre la forma (formación).
Fuerza que mana en plural.

Fuerza formante, formativa, dislocante, distorsionante. Formar es dislocar, des-ordenar, reordenar, distribuir, reubicar, roturar, separar, amontonar.

¿Por qué varias artes y no una sola?
El plural mismo como principio.

Las Musas son hijas de Mnemosyne, de la reminiscencia, del eco, del resonar abierto.

Las artes son esbozos de lugaridades.

Adorno: El arte no sería el concepto supremo que engloba los géneros particulares sino el movimiento de los momentos discretamente separados unos de otros en que consiste el arte.
Las artes difícilmente desaparecerán en el arte sin dejar huellas.
Adorno: El arte es algo que se forma, algo que está contenido en cada una de ellas de manera potencial, liberación de la contingencia formadora.
El arte tiene su esencia dialéctica en el hecho de que sólo realiza su movimiento hacia la unidad a través de la pluralidad.
El arte acaece en virtud de la fulguración y sólo a partir de esta se determina el sentido del ser (Heidegger).
El arte aparece en la tensión entre un concepto técnico y otro sublime aunque esa tensión carece de concepto.
Las artes se pertenecen según un modo tendido, en exterioridad.
Heidegger. Todo arte es, en su esencia, poema (distingue dictum de poesía).

12. Musas (2) J.L. Nancy (12-12-10)

La división separa el nombre del producto del nombre del proceso de producción.
Así queda dividida, desde el origen, la acción productora de la obra producida.
Y la obra producida no se dividió según sus puestas en práctica sino de acuerdo a dos polos tendientes a la unidad: el producto y la producción.

La tensión entre arte y técnica es una tensión cruzada en el interior de la producción con el producto como fondo.

Hay que recorrer los momentos de la historia de esas nociones…
Kant; la división de las artes es obvia, en Analogía con la forma de expresión: palabra (arte de la palabra), gesto (arte figurativo) y tono (juego de sensaciones)… sólo en la unión de las tres se opera la perfeceta comunicación en el discurso (sentido único sin arte único). Lo sublime.
Schelling; Arte - presentación de lo absoluto en lo particular con indiferencia por lo universal y lo particular (la forma suprema es el lenguaje).
El arte plástico no es más que el verbo muerto (pero aún verbo), la música es verbo pronunciado al infinito.
Hegel. Unidad indivisa del arte y diferenciación de sus formas en la realidad permanente exterior (artes particulares). Arte – Manifestación de la Idea como tal en la exterioridad como tal.

Idea-> presión actora, e-motiva, pa-thetica, configuradora… más que un modelo muerto a imitar. Idea como fuerza genérica.

La pluralidad de las artes es tan irreductible como absoluta es la unidad del arte.
El arte se disuelve y hace notar su propio fin en el elemento del pensamiento.

13. "Las Musas". JeanLuc Nancy

4. Pintura en la gruta

El hombre comenzó por la extrañeza se su propia humanidad. O por la humanidad de su propia extrañeza. Se presentó en ella: se la presentó o figuró. Tal fue el saber de sí del hombre: que su presencia era la de un extraño, monstruosamente semejante. El semejante tenía precedencia sobre el sí mismo, y eso era este. Tal fue su primer saber, su habilidad, el pase de manos con que arrancaba el secreto a la extrañeza misma de su naturaleza, sin penetrar, empero, ese secreto, sino penetrado por él, y él mismo expuesto como el secreto. El esquema del hombre es la mostración de ese prodigio: sí fuera de sí –el fuera vale para sí-, y él sorprendido frente a sí. La pintura pinta esa sorpresa. Esa sorpresa es pintura.

En esa mostración, todo se da de una vez: la sociedad de los semejantes, la inquietante familiaridad del animal, el sujeto surgido de su muerte, el sentido suspendido, la evidencia oscura. Todo se da con ese pase de manos que traza el contorno de una presencia extraña directamente sobre una pared, una corteza o una piel (con él, casi con el mismo gesto, podría haberla aplastado, sofocado). También fue, tal vez, un canto. Es preciso escuchar al primer cantante acompañar al primer pintor.

El placer que los hombres encuentran en la μίμησις está hecho de la perturbación que los embarga frente a la extrañeza reconocible, o en la excitación debida a un reconocimiento que habría que llamar extrañado.

Reconozco en ello que soy irreconocible para mí mismo, y sin eso no habría reconocimiento alguno. Reconozco que eso constituye tanto un ser como un no-ser, y que yo soy uno en otro. Soy el ser-uno-en-otro. El mismo es el mismo sin volver jamás a sí, y de ese modo se identifica. El mismo es el mismo de una identidad que se altera desde el nacimiento, sedienta de sí que aún nunca ha sido Si, y cuyo nacimiento ya es alteración y se apropia como esa alteración misma.

La figura trazada presenta todo eso. Es la huella de la extrañeza que viene como una intimidad abierta, experiencia más interior que cualquier intimidad, hundida como la gruta, abierta como la aperturidad y como la apariencia de su pared. La figura trazada es esa misma apertura. El espaciamiento mediante el cual el hombre llega al mundo y este mismo es un mundo: el acontecimiento de toda la presencia en su extrañeza absoluta.

Así la pintura que comienza en las grutas (pero también, las grutas inventadas por la pintura) es en primer lugar la mostración del comienzo del ser, antes de ser el inicio de la pintura.

El hombre comenzó por el saber de esa mostración. El Homo sapiens sólo es tal en concepto de Homo monstrans.

De improviso, y con un mismo primer gesto, hace aproximadamente veinticinco mil años, el animal monstrans se muestra. No mostraría nada si no se mostrara a sí mismo al mostrar. Muestra con un trazo el extraño que él es, muestra la extrañeza del mundo al propio mundo, y muestra además su

saber de la mostración y de su extrañamiento. Pues «mostrar» no es otra cosa que poner aparte, poner a distancia de presentación, salir deja pura presencia, ausentar y, así, absolutizar.

Lo que los hombres, a continuación, llamaran con una palabra que querrá decir el saber y el saber hacer, la τέχνη o el ars, en términos absolutos, es al comienzo del hombre toda su ciencia y toda su conciehcía(pero habrá dejado él de recomenzar tal vez?). Ciencia y conciencia de la fascinación del mostruo de la presencia, salido de la presencia. Τέχνη o ars de una fascinación que no paraliza, sino que entrega al no saber el abandono ligero y grave. Esa fascinación no se transforma en imagen detenida, como no sea para suscitar la apariencia sin fondo, la aperturidad, la semejanza sin original, e incluso el origen mismo en cuanto monstruo y mostración sin fin. El pase de manos del arte es el cariz de ese gesto.

En ese sentido, el «arte» está presente en su totalidad desde el comienzo. Incluso consiste en eso: está presente en él su totalidad del comienzo. El «arte» es el comienzo mismo, y atraviesa, como un único gesto inmóvil, los veinticinco mil años del animal monstrans, el animal monstrum. Pero, al mismo tiempo, no deja de transformar las formas de esa mostración infinita. Con un solo trazo, multiplicar sin fin la historia de todos sus trazos. El arte no es más que una inmensa tradición de invención de las artes, de nacimiento de los saberes sin fin. Pues lo propiamente monstruoso, la monstruosidad de lo propio, es que no hay fin en lo finito de la figura.

El sentido que es el mundo directamente en sí mismo, ese sentido inmanente a de ser allí y nada más, viene a mostrar su trascendencia: que consiste en no tener sentido, en no inducir ni permitir su propia asunción en ninguna suerte de Idea ni de Fin, sino en presentarse siempre como su propio extrañamiento. (Ser ahí en cuanto el ahí está ahí, monstruosamente ahí, es ser el ahí mismo, hacer una incisión o una escisión en lo íntimo de su inmanencia, cortar, pintar la parece [paroi], su a-pared-cer [apparoitre]: el ahí es siempre una gruta.

Si la condición de una presencia, en general, es su situación en un lugar, en un tiempo y para un sujeto, el mundo, entonces, y el hombre en el mundo, es la presentación de una presencia sin presencia. Pues el mundo no tienen tiempo, ni lugar, ni sujeto. Es pura y simple presentación monstruosa, que se muestra como tal en el gesto del hombre que dibujan los contornos de la aparición que nada soporta ni delimita.

Así, las manos pintadas, sin duda por medio de una técnica de plantilla de estarcir (se las llama «manos en negativo»), que sólo en la primera pintura conocida (gruta de Cosquer, además de centenares de manos un poco más recientes), al lado de animales y signos diversos, no presentan otra cosa que la presentación misma, su gesto abierto, su exhibición, su aperturidad, su patefacción y su estupefacción. La mano puesta sobre la parece, pegada a ella, no hará nada. Ya no es una mano prensil; se la ofrece como la forma de una prensión imposible u abandonada. Una prensión que, en igual medida, suelta. La prensión de un abrir: el abrir de la forma.

Apartada de toda prensión y de toda empresa que no sea la de exponer, en una quiromancia asignada para descifrar, la mano del primer pintor, el primer autorretrato, se muestra desnuda y silenciosa, y hace suya una insignificancia que todo desmiente cuando ella aferra un instrumento, un objeto o una presa.

Ésas grutas no dejan de huella alguna de habitación, y ni siquiera (o muy poco) de uso. De ello se cree lícito deducir que fueron «santuarios». Pero sería muy temerario asociar forzosamente a ellas la representación inculto y el encuentro exaltado o pavoroso con una divinidad, un numen al que las imágenes pintadas habrían proporcionado una función propiciatoria o de evocación. No hay razón alguna, en efecto, para atribuir a esas formas y esas figuras otros sentido el sentido sin significación de la exposición a través de la cual la presencia se hace extraña, al poner el mundo ya sujeto frente a sí mismos, como frente a un sentido ausente: no un sentido perdido, ni alejado o postergado, sino un sentido dado en la ausencia como en la más simple simplicidad extrañada de la presencia, ente sin ser o sin esencia que lo funde, lo cause, lo justifique o lo santifique. Entre solo existente. Entre, incluso, soberanamente existente, por no ajustarse sino a esa existencia misma.

Y que muestra en ello su soberanía.

Pero esa soberanía nos ejerce sobre nada; no es una dominación. En realidad, nos ejerce, se excede: todo su ejercicio consiste en excederse, al no ser ella misma otra cosa que la desvinculación o el apartamiento absoluto de lo que no tiene fundamento en la propiedad de una presencia, ni inmanente, ni trascendente, y que, de tal modo, es en sí misma en efecto, la falla de una presencia que se muestra ajena a sí: en sí ajena a sí, soberanamente alienada. No muestra más que eso, y quienes único acto en esa mostración. Su falla expuesta es su toque propio, su honor, su gracia y su acordé, en lo más íntimo de desgarramiento y la disidencia muda que lo atraviesa: acordé y ritmo de la forma, música en la pintura misma.

La imagen, aquí, no es el doble cómodo o incómodo de una cosa del mundo: es la gloria les acusa, suelta epifanía, su distinción con respecto a su propia masa y su propia apariencia. La imagen es el elogio de la cosa en cuanto está separada del universo de las cosas, y se la muestra separada así como lo ésta el todo del mundo. (El todo del mundo está separado de sí: es la separación).

El silencio de las primeras pinturas no excede un tiempo cuyas voces se hayan extinguido para nosotros. Ni siquiera existe la certeza de que no escuchemos, con ellas, los cantos de esos hombres (escuchados como tocados por el ojo, escuchados en su proximidad y su apartamiento absolutos con respecto a la forma visible). Pero es entonces el silencio de toda pintura, de toda música, el silencio de la forma, de esa forma que no significa y tampoco alaba, pero muestra: el ritmo o el plan, el trazo o la cadencia. Por consiguiente, no se trata tampoco del silencio que retiene y reserva, sino de que se deja sobrevenir la extrañeza de ser: su inmediata contigüidad, en la parece misma. Ése silencio almacenada: expone todo.

Y no precede a la palabra ni la sucede: es su tensión, su vibración que no deja pensar ni postular significación alguna. Silencio de una humanidad sin frase (pero no sin habla), a la que nada relaciona con sus fines, a la que nada hace pasar por otra cosa que lo que es: la simple extrañeza de la presentación. (Una humanidad sin humanismo).

¿Imaginamos (y de acuerdo con qué imagen, qué idea de la «imagen») esta humanidad «primitiva», como suele decirse, esta humanidad «balbuciente», «zafia», de súbito en trance de perfilarse, al mismo tiempo y con un mismo gesto enteramente arrojada en su propio esbozo y como si fuera éste mismo, consumado enseguida de un solo trazo (el esbozo en cuanto consumación), cuyos inicios habrían de reactivar sin discontinuidad veinticinco mil años de pintura de dibujo, sin clausurar pese a ello la forma (la consumación en cuanto esbozo)?

Esa extrañeza propiamente inhumana y, así monstruosa no tiene nada que no sea muy simple, sobrio ya está estricto, sin estrepitoso ni otro adorno que lo nato de aparecer. El silencio de las primeras pinturas no proviene, pues, de la extinción de los cantos o las aclamaciones sagradas que las habrían acompañar el comentado. Muy por el contrario, ése silencio fue el canto inaudito al que nada sometía a ningún servicio, ni vino, ni profano.

El hombre comenzó en el silencio sosegadamente violento de un gesto: aquí, sobre una parece, la continuidad del ser era interrumpida por el nacimiento de una forma, y esa forma separada de todo, y que incluso separaba a la pared de su espesor opaco, dejaba de la extrañeza del ser, sustancia cuán imagen, que la trazaba, y de todo el ser en él.

Esto hizo temblar al hombre: y éste temblor era él.

Si las imágenes de las cavernas de nuestra prehistoria (que es tampoco nuestra a la vez que es la nuestra, que es nuestro destierro en nuestra propia tierra, nos emociona, nos fascinan y nos tocan el arma, no sólo es en razón de su perturbadora antigüedad, sino, más bien, porque presentimos la emoción que nacía con ellas, esa emoción que las nacimiento mismo (¿o cuya venida al mundo eran ellas?): divisa y miedo, deseo y estupor frente a esa evidencia, tan poderosa como la pared derroca maciza, según la cual el contorno figurativo consuma lo que no puede conformarse, pone fin al lo no finito, y no lo sustraer así a lo infinito, sino que, muy por el contrario, leerá el espacio vertiginoso de su presentación sin fin.

Bajo la tierra, como si tocara la rotura de todo soporte y el fundamento de toda separación, el mundo entero saldría a la superficie...

... una vez más: ¿qué era entonces esa vez de más, esa segunda ocurrencia o recurrencia del origen mismo, esa recreación que recreaba el propio creador?

Imaginemos lo inimaginable el gesto del primer imaginero.

Que no procede por azar ni por proyecto. Su mano se adentra en un vacío, ahondado en el instante mismo, que lo separa de si en vez de prolongar su ser en su acto. Pero ésa separación ése las todo de su ser. Helo aquí fuera del si aún antes de haber sido en sí, antes de haber sido sí. A decir verdad, esa mano que avanza abre por sí sola ése vacío, aunque no lo colma. Abre la hiancia de una presencia que acaba de ausentarse con el avance de la mano.

Ésta tantea, Sierra y sorda a toda forma. Pues el animal que esta en la gruta y hace ese gesto conoce cosas, seres, materias, estructuras, signos y acciones. Pero ignora la forma, elevarse de una figura, un ritmo, en su presentación. Lo ignora, pues de inmediato es un mismo: levantamiento de la forma, figuración.

Por primera vez, tocara paredes no como un soporte, o común o prestar curo un apoyo, sino como un lugar, si un lugar puede tocar se. Pero como un lugar donde dejar acaecer algo del ser interrumpido,

de su extrañamiento. La parece derroca sólo se hace espaciosa: acontecimiento de la dimensión y el trazo, del apartamiento y el aislamiento de una zona que no es ni un territorio de vida, ni una región del universo, sino un espaciamiento para dejar llevar, procedente de ninguna parte y vuelta hacia ninguna parte, toda la presencia del mundo.

Del pintor a la parece, la mano abre una distancia que suspende la continuidad y la cohesión del universo, para abrir un mundo. La superficie de piedra se convierte en ese mismo suspenso, su relieve, su matiz y su grano. El mundo parece quedar cortado, cercenado de si, y cobra figura en su corte: aplanado, liberado del espesor inerte, forma sin fondo, abismo y playa de la aparición.

El trazo divide y dispone la forma: él la forma. Descarta al mismo tiempo -con el mismo tino, con el mismo trazo atinado- al animal trazador y su gesto: en el extremo del perdernal o del dedo surge lo real separado, lo real repentino dibujado y destinado según su lisa y llana realidad, ofrecida como tal sobre la parece inclinada, si sustancia, sin peso, sin resistencia a su despliegue. La realidad misma de lo real, desconectada de cualquier uso, inviable, intratable y hasta intocable, de esa y porosa, opaca y diáfana directamente sobre la parece, película y palpable e impasible en la superficie de la roca: la roca misma transfigurada, por la superficie, pero siempre sólida.

No una presencia: su vestigio o su nacimiento, su vestigio naciente, su huella su monstruo.

En la punta del primer trazo, el primer pintor de llegar a él un monstruo que le tiene el reverso y sospechado de la presencia, su desplazamiento, su desprendimiento o su plegado como pura manifestación misma como la llegada de lo ajeno, la venida al mundo de lo que no tiene lugar alguno en el mundo, como el nacimiento del origen mismo o la aparición de aparecer, la largueza del ser en su existencia (como suele o solía decirse: largar aún preso).

Pero lo que no tiene lugar alguno en el mundo es la venida misma del mundo, su acontecer. En cierto sentido, no es otra cosa que el mundo mismo o su acto puro, el hecho de que haya mundo. Esto es para siempre ajeno al mundo, no hay parte y lugar en que éste lo contenga, pero al mismo tiempo, se difunde por doquier en la superficie del mundo, como su tener lugar más inmediato, su «creación continua»: una inmediatez tal que brota al instante fuera de sí, extravasada toda el manifestación de las formas.

Por lo demás, el mundo sólo es superficies sobre superficies: por mucho que se penetre detrás de la parece, nos encontrarán sino otras paredes, otros cortes, y estratos bajo estratos o caras sobre caras, laminado indefinido de capas de evidencia. Al peinar la paredes, el animal monstrans no pone una figura sobre un soporte, levanta el espesor de ése, la multiplica al infinito, y la figura misma ya nuestra sostenida por nada. Ya no el fondo, o bien el fondo no es más que el advenimiento de las formas, la aparición del mundo.

(La prohibición de la representación es la prohibición de reproducir el gesto divino de la creación. Pero en este caso no hay nada de eso para reproducir, y por lo tanto tampoco prohibición. Es el hombre es que queda prohibido ante el surgir de su extrañeza, y siente la necesidad absoluta de recuperar ese surgimiento. Debe reproducir la aparición, es un imperativo: la limitación es una intimación. De todas maneras, no hay que olvidar que la extrañeza sólo surge en ese gesto de la limitación. Μίμησις, monstruosidad y mostración giran en círculos).

Eso es el acontecimiento que se manifiesta en la punta del pedernal o el carbón del pintor en la gruta: helo aquí remedando el origen del mundo. No copia ese origen, agota la postura que jamás tuvo lugar ni lo tendrá, porque no hay afuera del mundo. (Sólo a y el adentro del mundo, como el interior de una gruta). Anota la postura un aspecto del gesto queda lugar al mundo (que le da lugar sin tener lugar con anterioridad a él). La gruta es el mundo, donde el dibujo hace surgir lo imposible fuera del mundo, y lo hace surgir en su imposibilidad misma.

Atrapado en esa postura, en medio de ese gesto, el primer pintor se ve, y el mundo con el, llegar así como aquel que el nunca fue mísera, como el extranjero llegado de ninguna parte y destinado ninguna parte, sin ir, entonces, ni venir: únicamente puesto, separado, aislado en el trazo frente así. Si mismo, se sorprende ausente, tal cual está ausente el autor del mundo. Sorprende, por consiguiente, al mundo en su desnudez de ser o ente sin autor. Se asombra, se preocupa y se ríe de esa postura y de lo que ésta demuestra: la forma el animal, su propia forma y la del ser mismo, recortada frente a él, dejada como una huella que no lleva a otro lado tiene a la pared de la gruta y las soberbias imágenes.

Las imágenes nos devuelven la imagen del pintor, el fulgor de su gesto tendido por la Idea, del gesto que ya esIdea antes de que ésta se idealice: el monstruo que no es ni bello, museo, ni verdadero, ni falso, y que sólo se adelanta, surgido aquí mismo de ningún otro lugar.

La mano tendida sigue el trazado que se decide delante de ella y que la atrae a la pared de la gruta. En cierto sentido, es un puro tacto de la piedra, de su resistencia y de su docilidad a la incisión o la marca, de los obstáculos de su relieve, de su densidad. En otro sentido, es el tacto dividido con respecto a si, que aparta la mano de la piedra, inaugura la continuidad en lugares distintos y valores contrastados, y representa la figura que ofrece de improviso su brillo mate.

Además de un trazado de la traza: ésta el grabado del pedernal, la huella del carbón aplastado, la pasta o el polvo de tierra; están las líneas y los colores, los pegamentos y los ácidos. Están también los cantos que ya no escuchamos, y los pasos de baile que ya no hemos. El gesto difiere en cada ocasión y la traza nunca es una: siempre distinta de otra, siempre formada en un grano un tono singular, en un espesor un tornasol que son cada vez las propiedades únicas del mostró, de un mostró diferente. Ese gesto no muestra otra cosa que su manera, su τέχνη μιμητική, demostrase, de configurar su ausencia de figura. No se parece nunca, al ser el monstruo y la muestra de la semejanza que no se asemeja a nada, y remedar de esa manera la naturaleza excelente del mundo, el mundo por el hombre, el ser un extraño.

Entonces, el ojo que hasta aquí no hecho más que percibir las cosas se descubre viendo. De eso: que ve. Ve que ve ahí: ve donde haya o del mundo que se muestra. Y siempre es ver también en la noche de la gruta, la mirada recta tendida hacia la profundidad negra. Y el ojo de allí la Idea, la extranjera, la figura: el Monstruo que es él mismo es abierto por ella y en ella, es ritmado a su son, y es ella. Ve lo invisible, y el desvanecimiento del sentido de su propia presencia del mundo.

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

